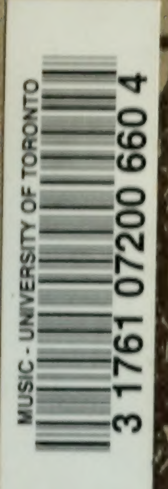
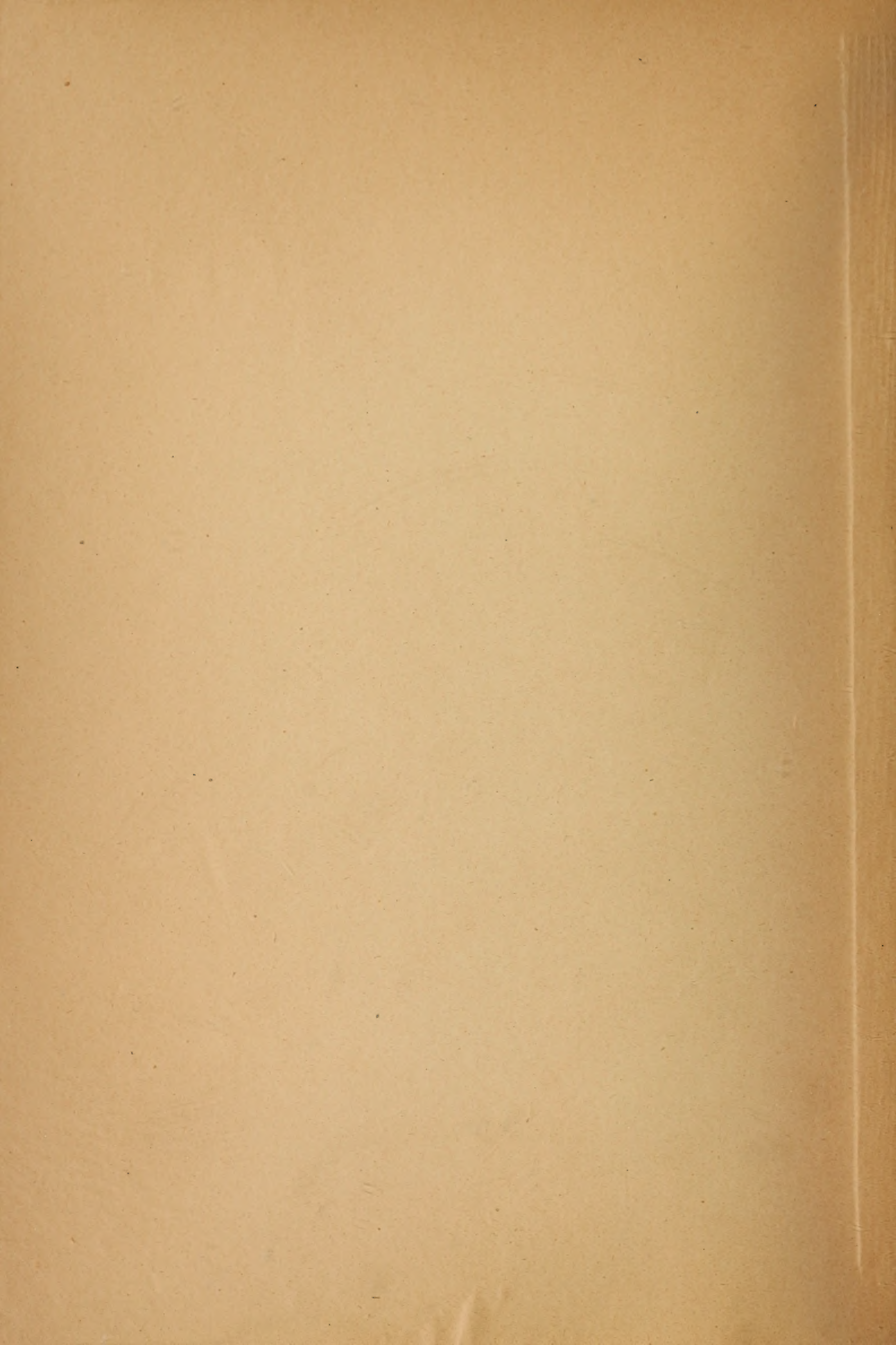


Berühmte Musiker

C. PERINELLO

Giuseppe Verdi

VERL. GES. „HARMONIE"







BERÜHMTE MUSIKER

LEBENS- UND CHARAKTERBILDER

NEBST

EINFÜHRUNG IN DIE WERKE DER MEISTER

HERAUSGEGEBEN

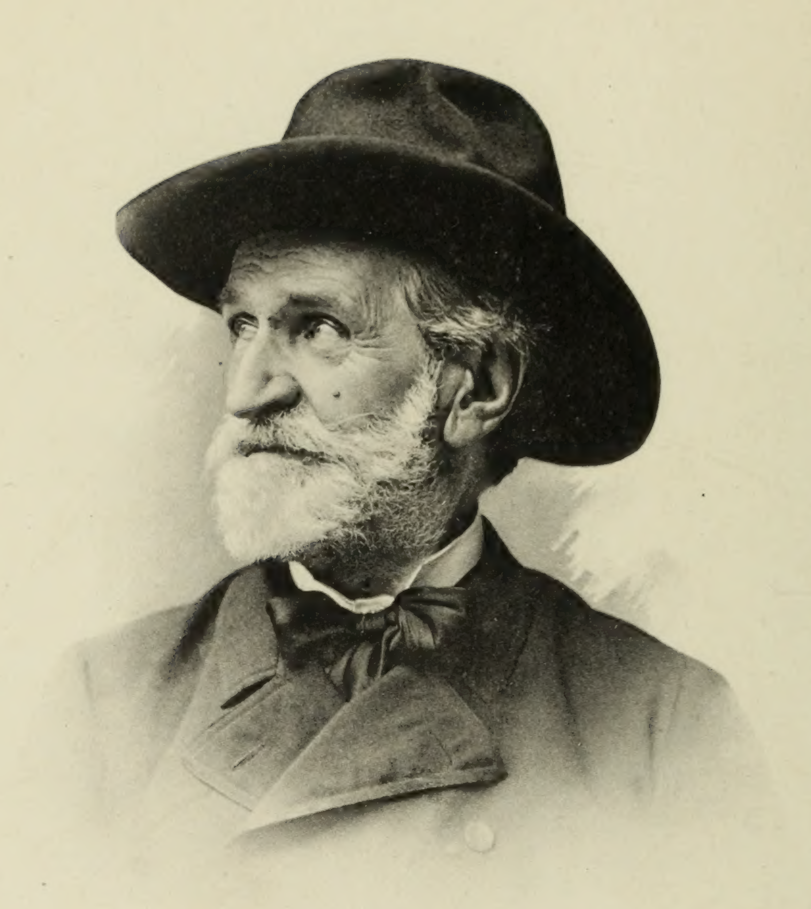
VON

HEINRICH REIMANN

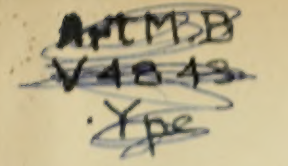
IX.

GIUSEPPE VERDI

BUCHDRUCKEREI DER AKTIEN-GESELLSCHAFT „NATIONAL-ZEITUNG.“



G. Verdi



Giuseppe Verdi

von

Carlo Perinello



BERLIN 1900

»HARMONIE«
VERLAGSGESELLSCHAFT FÜR LITERATUR UND KUNST

VORWORT.

Vor wenigen Wochen versicherte Verdi in einem Briefe an einen befreundeten Kritiker, dass er seine Laufbahn als abgeschlossen betrachte und nichts mehr zu schreiben beabsichtige. Damit sind alle jene Gerüchte, welche in jüngster Zeit in den Zeitungen die Runde machten und heute einen »König Lear«, morgen einen »Nero« und übermorgen ein anderes Musikdrama verkündeten, dementirt.

Der Meister hat sich seine Ruhe verdient; er hat den wirkungsvollsten Lebenslauf hinter sich; seine Opern, in einer beträchtlichen Anzahl, zeigen eine künstlerische Entwickelung, welche, an Rossini und Bellini anknüpfend, bis in unsere modernste Zeit hineinreicht, ja dieser sogar voraneilt. Er ist auf allen Gebieten der Tonkunst thätig gewesen.

Möge ihm nun diese wohlverdiente Ruhe, die er in seinem stillen Busseto geniesst, noch lange Jahre hindurch beschieden sein, und jenes Leben verlängern, an welchem das Herz jedes Italieners mit Liebe und Verehrung hängt.

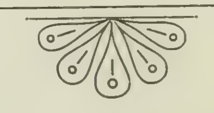
Das vorliegende Buch bezweckt, den Leser in das Leben und in das Wirken des Meisters einzuführen.

Leipzig, im Februar 1899.

DER VERFASSER.

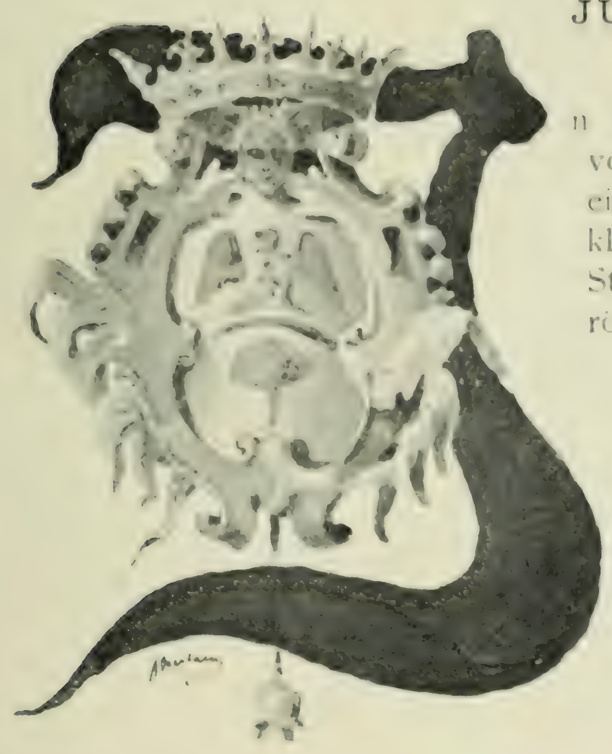


INHALTS-VERZEICHNISS.





JUGENDJAHRE IN BUSSETO.



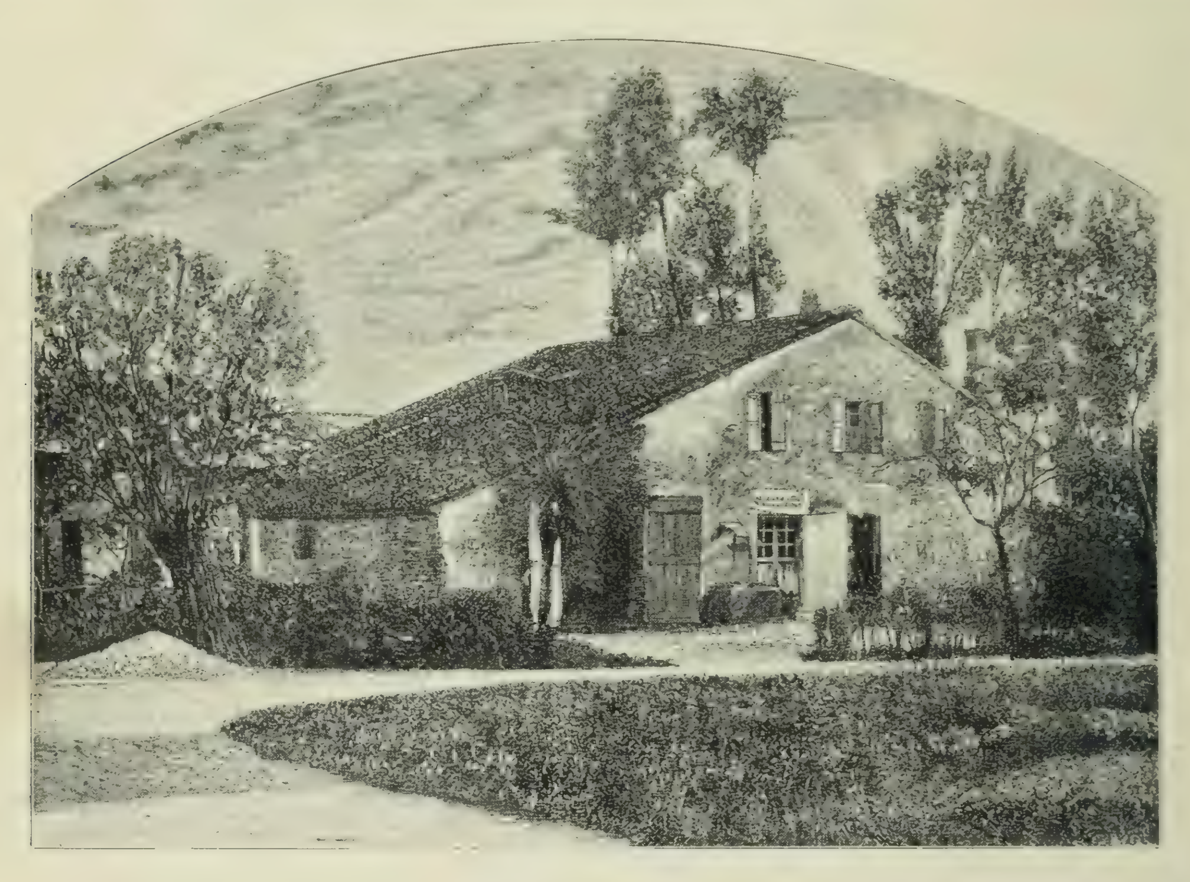
Wappen der Familie Verdi.

In der cisalpinischen Lombardei, unweit von Parma, am rechten Ufer des Ongum, eines Zuflusses des Po, liegt Busseto, eine kleine, kaum 8000 Einwohner zählende Stadt. Nach Fabrizio Fontana von dem römischen Ritter Cajus Bussius, nach Anderen von den Cremonensern gegründet, gewährte sie letzteren, als im Jahre 69 n. Chr. Vespasians Feldherr Antonius Cremona zerstörte, eine sichere Zufluchtsstätte, und wuchs nach und nach so sehr in Ansehen, dass die Familie der Pallavicini sie zum Sitz der Regierung ihres Staates, des sogenannten »Stato Pallavicino«, erwählte.

Im sechszehnten Jahrhundert fand daselbst zwischen Papst Paul III. und Kaiser Karl V. eine Zusammenkunft statt,[1] und dieses festliche Ereigniss wurde in glänzender Weise »mit Musik und Gesang«, wie sich die Chroniken jener Zeit ausdrücken, gefeiert. Ein Bild Biaggio Martinis im Museum von Parma zeugt noch jetzt von jenen Freudentagen. Mit dem achtzehnten Jahrhunderte kam der schwarze Tod, jene furchtbare Krankheit, die durch ganz Europa wüthete, auch nach Busseto und verlangte seine Opfer. Bei dieser traurigen Begebenheit gaben die Bussetaner ein sehr schönes Zeugniss ihrer Liebe zur Kunst und Wissenschaft: wer immer von ihnen damals starb, ohne direkte Erben zu hinterlassen, vermachte sein ganzes Hab und Gut einer zu gründenden philanthropischen Institution, deren Zweck die Unterstützung junger, unbemittelter Mitbürger war, die sich dem Studium der Künste oder Wissenschaften widmen

wollten. »Il Monte di Pietà ed Abbondanza« hiess diese Institution. Sie blühte schnell auf und verhalf den aufstrebenden jugendlichen Talenten, an welchen die Stadt keinen Mangel litt, zu Ehren und Würden; auch in Bezug auf die musikalische Ausbildung Giuseppe Verdis sollte sie, wie wir später sehen werden, ausschlaggebend sein, denn sie gewährte ihm die Mittel zu seinem ersten Aufenthalte in Mailand.

Es kam die Zeit der grossen Kriege. Italien war von feindlichen Heeren überfluthet und ihrem wilden Wüthen preisgegeben. In den Coalitionskriegen hatte Napoleon den grössten Theil des Landes unter sein Scepter zu bringen vermocht und den nach französischem Muster in Départements eingetheilten



Verdis Geburtshaus.
Nach einer Zeichnung der „SCENA ILLUSTRATA“.

Provinzen eine französische Verwaltung aufgezwungen. Busseto wurde dem Département du Taro einverleibt.

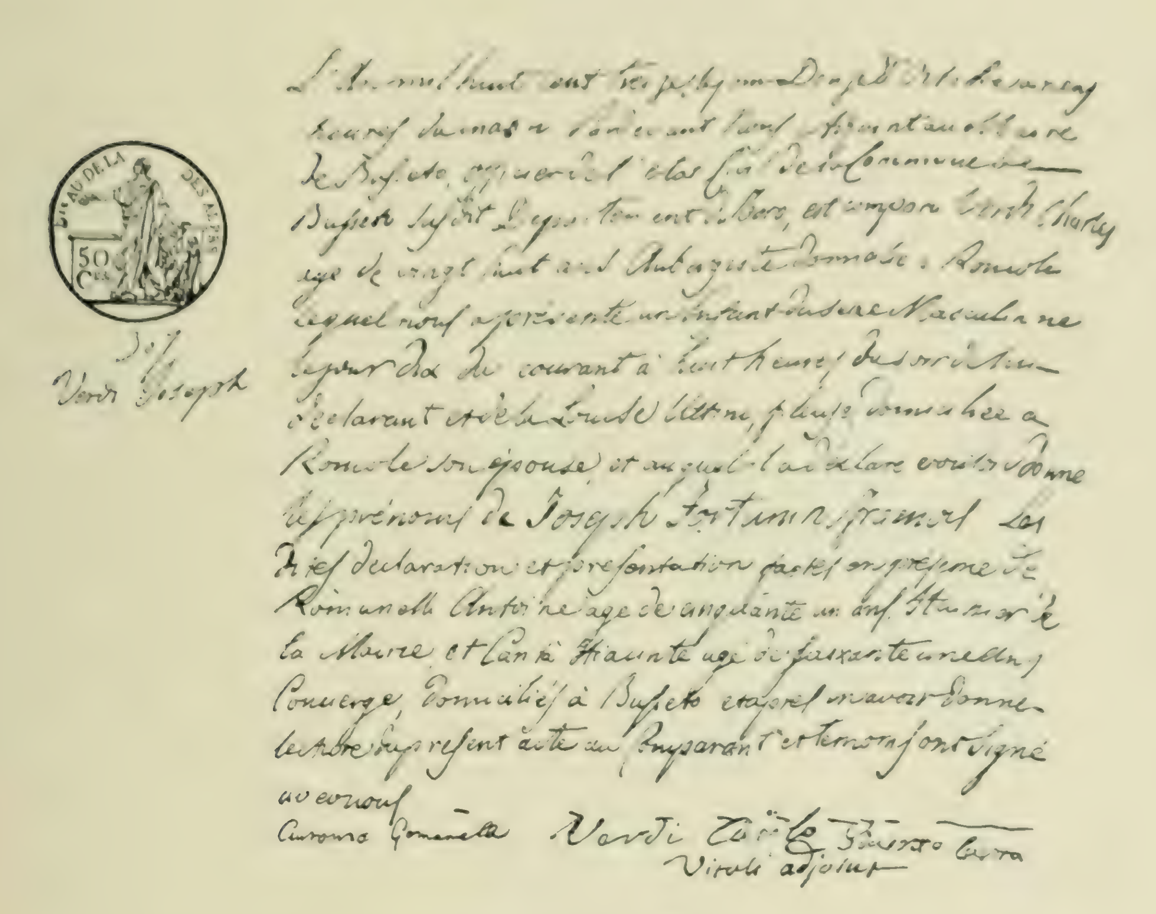
Die Stadt besteht aus einigen kleinen Gemeinden, »frazioni« genannt, die ziemlich weit von einander entfernt liegen; unter diesen Gemeinden wird für uns von besonderem Interesse nur die sein, welche unter dem Namen Le Roncole, von Busseto ungefähr drei Meilen entfernt, der Geburtsort Verdis ist.

In nächster Nähe der Kirche von Roncole befand sich zu Anfang unseres Jahrhunderts ein kleiner unscheinbarer Laden, zu welchem an bestimmten Tagen die Bewohner von Roncole herbeiliefen, um Salz, Tabak, Gewürze und andere Kleinigkeiten einzukaufen, die ein Jeder für den Hausgebrauch nöthig hatte. Der Besitzer dieses kleinen Geschäftes, das in Roncole einzig in seiner Art dastand, war ein gewisser Carlo Verdi, welcher mit seinem jungen Weibe

Luisa Utini sich durch den mässigen Erwerb, den er sich damit verschaffen konnte, sowie durch die ebenfalls mässigen Einkünfte eines Wirthshauses, das Leben, so gut es eben ging, erträglich gestaltete, und alle Leute der Umgebung zu Freunden hatte, die das Ereigniss der Geburt eines Sohnes am 10. October 1813 mit Freuden begrüssten.

Dieser Sohn wurde Tags darauf aus der Taufe gehoben und am 12. desselben Monats den Behörden zur Einschreibung in die Standesacte vorgestellt, wobei als Taufpathen Antonio Romanelli und Giacinto Cantù fungirten. Er erhielt die Namen Giuseppe, Fortunato, Francesco.*)

Im folgenden Jahre, 1814, musste die französische Herrschaft einer viel grausameren, und zwar jener der Coalitionstruppen, weichen. Ihre Vorposten drangen bis nach Busseto und gaben den armen Einwohnern furchtbare Beispiele der Schrecken des Krieges. Alles wurde verheert, verwüstet, die Männer mussten



Taufact Verdis.

Facsimile im Besitze des Musikhistorischen Museums des Herrn Fr. Nic. Manskopf in Frankfurt a. M.

fliehen, um dem Tode oder der Gefangenschaft zu entgehen, die rohen Horden schonten nicht einmal die wehrlosen Weiber, welche, ihre Kinder auf den Armen, in die Kirche geflüchtet waren, in der festen Meinung, dass die heilige Stätte ihnen eine sichere Zuflucht vor dem Feinde bieten werde. Vergebens; die Räume, die sonst nur das Wort Gottes aufgenommen, in denen sich die Seele unter dem Einflusse einer mystischen Suggestion zu dem Unendlichen zu erheben pflegte, sahen den gräulichen Frevel, wie wehrlose

Wesen von wilden Eindringlingen niedergemetzelt wurden. Und es war für Luisa Verdi ein wahres Glück, dass sie sich mit ihrem Kinde in den Kirchthurm verbarg und so dem allgemeinen Blutbade entging.

Das waren furchtbare Tage für Busseto; aber auch sie vergingen, wie so viele andere; es blieb nur die Erinnerung an sie zurück, die Erinnerung, welche in heiliger Entrüstung die Ausschreitungen des Menschen verabscheut und verdammt, der seiner selbst vergessend und seinem thierischen Instincte folgend sich herabwürdigt.



Kathedrale von Busseto.

* * *

Der kleine Knabe wuchs auf und zeigte schon sehr früh besondere geistige Anlagen und einen selbständigen Character. In einem Alter, in dem das fröhliche, silberne Lachen und die freudigen Thränen allein Alles ausmachen, was man das Leben nennt, in welchem man am meisten die Geselligkeit sucht, eben weil der Geist noch nicht zu einer Entwickelung gekommen ist, die eine Selbständigkeit der Anschauungen und Handlungen zur Folge hat, war der kleine Verdi ganz in sich verschlossen und mied die Gesellschaft seiner Altersgenossen, um sich lieber fern von ihren lauten Spielen und Vergnügungen seinen eigenen Gedanken hinzugeben.

Was mochte wohl damals im Inneren seines Geistes vorgegangen sein? War es der Keim zu den späteren Schöpfungen, der schon damals anfing zu entspriessen und der sich dann zu so wunderbarer Blüthenpracht entfalten sollte? War es die Morgenröthe, die in ihrem goldenen Schimmer dem Glanze der aufgehenden Sonne vorherging und die melodischen Strahlen der Zukunft ankündigen sollte? Oder war es die erste Anstrengung, die der aufstrebende Geist des Knaben machte, um Ideen, welche noch in mystischem Dunkel verborgen lagen, mit Gewalt ans Licht zu bringen? In seiner Seele dürften wohl schon damals jene merkwürdigen Töne erklungen sein, welche sehr oft für den Künstler und noch öfters für den Knaben festzuhalten unmöglich ist; sie gleichen dem Glücke, welches der Umarmung blindlings entflieht, um sich dann, ebenso blindlings und zufällig, vielleicht gerade in dieselben Arme zu werfen, welchen es vorher entkommen ist. Wenn irgend etwas ihn von seinem einsamen Brüten abbringen konnte, so war es ein wandelnder Musiker, ein Geiger, welcher dann und wann auf seinen Pilgerfahrten auch nach Roncole kam, um für ein mitleidiges Almosen irgend ein Stück aus seinem veralteten Repertoire vorzugeigen.

Sein eifrigster Bewunderer in Roncole war natürlich der kleine Verdi; und diese Bewunderung war so gross, dass der Geiger den guten Carlo Verdi darauf aufmerksam machte und ihm beiläufig bemerkte, dass er dem Jungen ein gewisses Interesse, wenn nicht Talent, für die Musik zuerkenne. Natürlich hatten diese Worte für jetzt keine weitere Folge, und man sprach vorläufig nicht mehr über dieses neuentdeckte musikalische Talent.[3])

Wer aber die ganze Sache von der ernsten Seite auffasste, das war der kleine Beppe; er dachte lange darüber nach, kam aber zu keinem Entschlusse und wusste noch weniger, wie er die Aversion seiner Eltern gegen seinen Lieblingsberuf bewältigen könnte. Und als er so zwischen ja und nein, thun und nichtthun, längere Zeit geschwebt hatte, da sandte ihm der Himmel durch die Person eines Pfarrers . . . . eine Ohrfeige herab, die ihn von allen Sorgen befreien sollte. Als er nämlich eines Sonntags, anstatt seiner Pflicht als Altardiener nachzukommen, allzusehr auf die Töne der Orgel lauschte, um auf die mahnenden Worte des Priesters hören zu können, da verlor dieser plötzlich die Geduld und placirte ihm seine Hand auf die eine Wange mit solcher Kraft, dass er rücklings zu Boden fiel und sich nicht unbedeutend verletzte.

Er war gar nicht darüber zu trösten; mehr noch als der körperliche Schmerz berührte ihn die heimliche Freude, die seine gleichalterigen Genossen, deren Gesellschaft er immer gemieden hatte, an seiner Demüthigung haben mochten; er fiel in Ohnmacht, bekam Krämpfe, weinte und jammerte. Allein sein Vater verstand — was versteht nicht ein Vaterherz, wenn es gilt seinen Kindern einen Schmerz zu lindern — ihn bald zu beruhigen, indem er ihm die Erfüllung seines heissesten Wunsches versprach, ein Spinett zu besitzen und darauf spielen zu lernen.

Ein Priester in der Umgegend besass ein solches und war froh, um billiges Geld das überflüssige Möbel in seinem Hause loszuwerden. Carlo Verdi opferte einen Theil seiner allerdings nicht grossen Ersparnisse zum Ankaufe des Instrumentes und Baistrocchi, der alte Organist der Kirche von Roncole, wurde Giuseppes erster Lehrer.

Sein kleiner Schüler machte in kurzer Zeit so ungeheure Fortschritte, dass nach weniger als drei Jahren der alte Baistrocchi versicherte, sein Lehrmaterial sei vollkommen erschöpft und er könne dem Beppe nichts Neues mehr beibringen.

Das Spinett, auf welchem Verdi seine ersten Studien machte, existirt noch und ist im inneren Museum von Sant' Agata aufbewahrt. Es ist ein alter schmuckloser Kasten, der auch seinerzeit ziemlich grässlich geklungen haben mag. An einer Innenwand liest man die sonderbare Aufschrift:

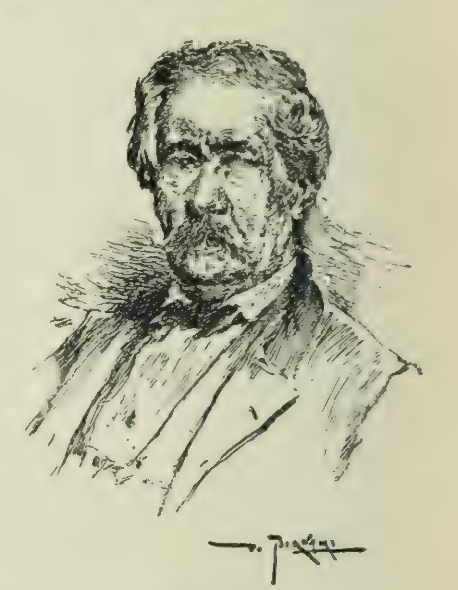
»Da me Stefano Cavaletti fu fato di nuovo questi saltarelli e impenati corame, e vi adatai la pedagliera che ci ho regalato: come anche gratuitamente ci ho fatto di nuovo li detti saltarelli vedendo la buona disposizione che ha il giovinetto Guiseppe Verdi d'imparare a suonare questo istrumento, che questo mi basta per esserne del tutto sodisfatto. Anno Domini 1821.«[4])

* * *

Carlo Verdi sah aber bald ein, dass sein Sohn, um in der Musik, die nun zu seinem Berufe werden sollte, auch nur eine Spanne weit fortzukommen, dringend eines geordneten Schulunterrichtes bedürfe, und beschloss, ihn in die Volksschule nach Busseto zu schicken. Es fand sich bald ein ehemaliger

Nachbar heraus, der sich bereit, erklärte, dem Knaben für 30 centesimi per Tag in seinem Hause Nahrung und Unterkunft zu gewähren. Und so siedelte Verdi nach Busseto über.

Das war aber ein neues Opfer, welches der Vater seinem Sohne brachte; denn Carlos Kasse war, wie gesagt, sicher nicht mit Banknoten und Goldmünzen überfüllt, und er selbst war darauf angewiesen, sich mit Mühe und Noth aus den Einnahmen seines Geschäftes das Leben zu fristen. Aber was thut man nicht für einen Sohn, besonders, wenn dieser Sohn dem kleinen Giuseppe gleicht, der so brav, gut und liebenswürdig war! Uebrigens konnte der junge Verdi bald dem Vater seine finanziellen Sorgen erleichtern, denn Baistrocchi zog sich von seiner Organistenstellung in Roncole zurück und empfahl den erst elfjährigen Knaben, den er schon früher dann und wann hatte an seiner Statt spielen lassen, so dringend zu seinem Nachfolger, dass er ohne weiteres angenommen wurde. Er erhielt ein Jahrgeld im Betrage von 36 Lire, welches Jahrgeld im folgenden Jahre in Anerkennung seiner Bemühungen auf 40 Lire erhöht wurde. Dazu kamen noch kleine Verdienste bei Gelegenheit von Hochzeiten oder Begräbnissen und Geschenke, welche ihm die Einwohner von Roncole zu machen pflegten.[5])



Antonio Barezzi.

Zwei Jahre lang weilte Verdi in Busseto, und während dieser Zeit kam er dazu, einen Freundschaftsbund anzuknüpfen, der für sein künftiges Leben sich als ausschlaggebend erweisen wollte.

Antonio Barezzi war nicht nur der reiche Kaufmann, der Inhaber eines grossen Geschäftes, in welchem Carlo Verdi wöchentlich die nöthigen Einkäufe für seinen kleinen Laden machte, sondern auch begeisterter Musikdilettant und Director der Società Filarmonica von Busseto. Er spielte Clavier, Flöte und Clarinette mit Fertigkeit, und war überdies ein guter Kenner der älteren und neueren Musik.

Diesem Manne konnten des jungen Verdi besondere geistige Anlagen nicht entgehen. Er nahm ihn, als er die beabsichtigten Studien in Busseto beendet hatte, mit offenen Armen als Schützling auf und wies ihm pro forma einen Posten in seinem Handelsgeschäfte an. Pro forma nur, weil Verdi auf seines Gönners eigenen Rath sich dabei so viel mit Musik befassen konnte, als es ihm beliebte.

Im Hause Barezzis hielt die Società Filarmonica ihre Orchester- und Concertproben ab und folglich bot sich da dem strebsamen Jüngling eine prächtige Gelegenheit, seine Compositionen, die er damals schrieb, aufführen zu lassen.

Aus dieser Zeit stammt eine Ouverture für Militär-Orchester, die er in seinem 15. Jahre, also 1828, componirte und deren Manuscript noch im Archive der Società Filamonico in Busseto existirt. Dieses Werk hat natürlich nur eine historische Bedeutung und musikalisch ist es nur in so fern zu berücksichtigen, als es die guten Anlagen, welche der junge Musiker schon damals zeigte, zu erkennen giebt. Barezzi war sicherlich der erste, der nicht nur das musikalische Talent Verdis anerkannte, sondern auch thatsächlich bestrebt war, es ausbilden zu lassen.

Zu diesem Zwecke stellte er ihn Ferdinando Provesi, dem Organisten der Kirche von Busseto, vor und liess ihm durch denselben einen geordneten und regelmässigen Musikunterricht angedeihen; nicht zufrieden damit, schickte er ihn zu dem Canonicus Seletti,*) damit er in die lateinische Sprache und Literatur eingeführt würde.

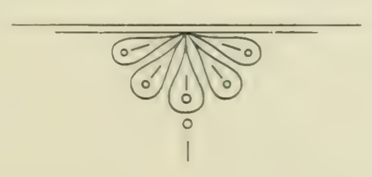
Nach zwei Jahren erklärte Provesi dem Barezzi, der junge Mann müsse jetzt nach Mailand, um am dortigen Conservatorium seine musikalische Ausbildung unter der Leitung berühmter Meister zu vollenden. Barezzi ging auf diesen Vorschlag bereitwillig ein, und dass Verdi ihn mit Freuden annahm, braucht man nicht zu sagen.

Dem Geldmangel wurde dadurch abgeholfen, dass dem angehenden Künstler vom „Monte di Pietà ed Abbondanza“, jener philanthropischen Institution aus dem 18. Jahrhundert, von der zu Anfang dieses Buches die Rede war, ein Stipendium bewilligt wurde. Und auch bei dieser Gelegenheit wurde er besonders ausgezeichnet. Die Stipendien, die bis dahin ertheilt worden waren, beliefen sich auf die Summe von 1200 Lire, in vier jährlichen Raten zahlbar; für ihn aber machte man eine Ausnahme, indem man ihm dieselbe Summe in zwei Jahresraten auszuzahlen versprach; was, wenn es auch im Grunde dasselbe erscheint, für ihn, der so arm war und überdies nur zwei Jahre in Mailand bleiben sollte, die Lösung einer Lebensfrage bedeutete. Doch muss man nicht verkennen, dass auch Barezzi ihn mit Geld unterstützte, welches Geld Verdi ihm später, sobald er es konnte, wieder zurückerstattet hat. Somit lag seiner Abreise nach Mailand nichts mehr im Wege.



Ferdinando Provesi.

Mit Empfehlungsbriefen gut ausgerüstet — Seletti hatte ihm einen an seinen Neffen, den Professor Giuseppe Seletti, welcher ihm während der folgenden Jahre so viele Liebenswürdigkeiten erwies, und Provesi einen an Rolla, einem Professor am Conservatorium, mit welchem er in seinen Jugendjahren gemeinsam studirt hatte, mitgegeben —, reich an Hoffnungen, nicht minder an guten Vorkenntnissen und begleitet von den Glückwünschen seiner vielen Freunde und Bewunderer, verliess er zum ersten Male Busseto, um sich in die lombardische Metropolis zu begeben, in der vorläufig eine arge Enttäuschung seiner wartete.





DIE STUDIEN IN MAILAND UND DIE ERSTEN ERFOLGE.

Mailand war damals schon seit langer Zeit das musikalische Centrum Italiens. Das Conservatorium, welches im Rufe ausgezeichneter Güte stand, das Teatro della Scala, welches das gefürchtete und dennoch so heissersehnte Ziel der Componisten und Sänger war, die vielen grossen Musikverleger und die verschiedenen Musikgesellschaften und Künstlerverbände waren die wichtigsten Factoren, welche die Stadt zu jener erhabenen Würde erhoben hatten, welche sie jetzt noch in unseren Tagen behauptet.

An der Spitze des Conservatoriums stand damals als Director Francesco Basily, ein Mann, der reich an theoretischen Kenntnissen war und überall als ein sehr gelehrter Musiker galt; unter dem Lehrkörper fanden sich die Namen eines Rolla und eines Angelesi, zweier sehr achtenswerther musikalischer Persönlichkeiten, und noch vieler Anderer, die uns hier nicht besonders interessiren können, da sie zu Giuseppe Verdi kaum in Beziehungen traten.

Verdi reichte gleich nach seiner Ankunft in Mailand ein Gesuch ein, um als zahlender Schüler in das Conservatorium aufgenommen zu werden. Er wurde zu einer mündlichen Prüfung beschieden und musste Einiges auf dem Claviere vorspielen und dann seine eigenen Arbeiten der Prüfungscommission vorlegen.

Sein Aeusseres war nicht besonders auffallend; er war ganz schlicht, ja ländlich einfach gekleidet; seine Augen waren gutmüthig und sanft, sein Haar ganz kurz geschnitten; so machte er keinen besonderen Eindruck auf die Commission, die gewohnt war, excentrisch gekleidete junge Männer mit üppigem Haarwuchs und blitzenden Augen vor sich zu haben.

Nach einer kurzen Unterredung wurde nun der junge Verdi verabschiedet, ohne recht zu wissen, was für ein Resultat er mit dieser Prüfung erzielt hätte.

Auch während der folgenden Tage erwartete er umsonst die erlösende Nachricht von seiner Aufnahme in das Conservatorium, bis er endlich Rolla traf, der ihm kurz und bündig erklärte, er solle gar nicht mehr an das Conservatorium denken und lieber Privatstunden bei Lavigna oder bei Negri nehmen.

Wie diese schlimmen Worte unseren armen Verdi trafen, kann sich der Leser vorstellen. Seine schönsten Hoffnungen waren mit einem einzigen Schlage zu nichte gemacht worden, das Conservatorium, von dessen Besuche er sich so Vieles versprochen hatte, sollte ihm nun für immer verschlossen bleiben! und warum, ja warum?

Das ist eine Frage, auf die man nicht so leicht antworten kann. Verdi selbst kennt den Grund dieser unerklärlichen Zurückweisung, wie aus einem Briefe an den Schriftsteller Capponi*) erhellt, nicht. In diesem Briefe schreibt Verdi:

»Ich hörte nichts mehr vom Conservatorium. Niemand antwortete mir auf meine Anfrage. Niemand sagte mir etwas von den Statuten. Ich weiss nichts von dem Urtheile Basilys, über den Fetis berichtet hat. Das ist alles!«

Die Worte beziehen sich auf die vielen Angriffe, denen Basily wegen des ihm zugeschriebenen Urtheiles über die musikalischen Anlagen des Examinanden besonders von Seiten Fetis' ausgesetzt wurde. Er vertheidigte sich später, indem er sich auf die Statuten des Conservatoriums berief, die einem mehr als 18jährigen Jünglinge den Eintritt in das Conservatorium nicht gestatteten, ihm wurde aber nicht geglaubt. Warum also — widerlegte man ihn — dann einen Menschen der Folter einer Prüfung unterziehen, wenn man schon im voraus weiss, dass man ihn zurückweisen muss?

Andere hinwider suchten die Prüfungscommission damit zu vertheidigen, dass sie sagten, man hätte eingesehen, Verdis musikalische Bildung sei schon so weit gediehen, dass er am Conservatorium wenig oder nichts mehr zu erlernen hätte und besser das, was ihm noch fehlen könnte, bei einem praktischen Privatlehrer suchen könne; kurz und gut, wenn es auch feststeht, dass eine absolute Zurückweisung nicht stattfand, so ist die ganze Affaire noch in einen räthselhaften Schleier gehüllt, den zu lüften es ziemlich schwer fallen dürfte.

* * *

Lavigna, an den sich Verdi darauf wandte, war Capellmeister am Teatro Filarmonico und dabei ein wohlgeschulter und strenger Musiker.[9]

Die Fortschritte, die Verdi unter seiner Leitung machte, waren überaus grosse und für seine ganze folgende Carrière von Bedeutung, denn Lavigna war für ihn nicht nur der strenge Theoretiker, welcher seinen Schüler mit einer vollendeten Kenntniss der gesammten Musikwissenschaft ausstattete, er war vorzugsweise ein praktischer Lehrer, dem es mehr an der richtigen Auffassung der Musiktheorie gelegen war, als an der gewissenhaften Befolgung von Axiomen und Grundsätzen, die in vielen Fällen kaum mehr als den Werth des Conventionellen, des Traditionellen in sich tragen.

Es ist natürlich, dass unter dem Einflusse dieser glücklichen Methode der junge Musiker bald alles das, was er umsonst bei den Stilisten des Conservatoriums gesucht hätte, sich aneignete und dass bei ihm nun fortan eine richtige Auffassungsweise des Verhältnisses zwischen theoretischer und praktischer Musik sich behauptete. Musik ist nicht eine Verbindung von Tönen, die nach gewissen Gesetzen sich zu einem harmonischen Ganzen vereinigen, sondern der Ausdruck bestimmter durch bestimmte Empfindungen wachgerufener Gefühle. Dies war und blieb immer sein Wahlspruch, davon zeugt jede Seite seiner Partituren.

Die hervorragende Ausbildung, die er unter Lavigna genoss, gestattete ihm auch, an Basily seine kleine Rache für die Ablehnung, die ihm in jener berüchtigten Prüfung widerfahren war, zu nehmen.

Dieser kommt eines Tages auf Besuch zu Lavigna und beklagt sich, dass bei dem für die Stelle eines Capellmeisters bei der Kirche von San Giovanni in Monza ausgeschriebenen Concurse keiner der 28 Candidaten im Stande gewesen sei, ein von ihm gegebenes Thema zu einer Fuge kunstgemäss zu entwickeln. Lavigna lässt sich das Thema geben und reicht es dem anwesenden Verdi hin mit dem Auftrage, es sogleich auszuarbeiten. Basily sieht ihn an und lässt es schweigend geschehen. Nach kurzer Zeit kommt Verdi mit der fertigen Arbeit zurück und zeigt sie Basily. Dieser sieht sie durch und findet an ihr ein solches Wohlgefallen, dass er sich fortwährend ein: »Aber gut; sehr gut, sehr schön!« entschlüpfen lässt.

Zuletzt trifft er auf einen Doppelcanon, der sich auch sehr schön und geistreich ausnimmt. Dass will ihm aber nicht geheuer erscheinen. Er stutzt und befragt den jungen Verdi, wozu er diesen Canon auch noch hingeschrieben hätte.

»Ihr Thema erschien mir etwas trocken und ich habe es durch Beifügung eines Doppelcanons etwas reicher gestalten wollen«, war die Antwort des erröthenden Verdi.

Das war eine sehr feine und edle Rache, und sie machte zwei Menschen zu Freunden.

»Diese Anekdote« — bemerkt Monaldi — »hat mehr eine historische, als eine biographische Bedeutung; sie zeigt, mit welchem Ernst der Methode damals Musik studirt wurde, und wie irrig und falsch die heute verbreitete Meinung ist, welche den grossen italienischen Meistern jener Zeit, Verdi nicht ausgenommen, nur ein bescheidenes und unzureichendes Mass theoretischer musikalischer Bildung zuweisen möchte. Rossini, Bellini und Donizetti studirten nicht weniger eifrig, als es heutzutage geschieht, und wenn sie von ihrer theoretischen Kenntniss nur selten Gebrauch machten, will das nicht besagen, dass sie eine solche nicht besessen hätten. Diejenigen, welche die Introduktion zur »Norma«, den Schwur im »Tell«, die »Kleine Messe«, das Finale zur »Lucia«, das Terzett in der »Lucrezia« und den vierten Act der »Favoritin« zu schreiben vermochten, gaben zu gleicher Zeit das Talent des Künstlers und das theoretische Verständniss des Meisters kund.«

Lavigna liess manchmal Verdi an seiner Statt im Teatro Filarmonico Opernaufführungen dirigiren, und Verdi selbst erinnerte sich in seinen späteren Jahren an eine Vorstellung der »Cenerentola« von Rossini, bei welcher er das Orchester leitete.

Interessant ist die Erzählung, die der grosse Meister von seinem ersten Auftreten machte.[10])

Es handelte sich nämlich um die Aufführung von Haydns »Schöpfung«. Verdi, welchem den Proben beizuwohnen erlaubt worden war, wurde eines Tages, als die Dirigenten des Chores und des Orchesters ausblieben, aufgefordert, die Probe zu leiten, und legte mit seinen Kenntnissen so viel Ehre ein, dass er dann mit der Direction bei der öffentlichen Aufführung betraut wurde. Er erzielte damit einen nicht zu unterschätzenden Erfolg; er erhielt von Seiten Marinis die Aufforderung, eine Oper für das Teatro Filodramatico in Mailand zu schreiben, an welchem dieser als Orchesterdirigent angestellt war. Diese

Oper sollte der »Oberto« sein, dessen Schicksale wir später näher kennen lernen wollen.

In der genannten Erzählung spricht Verdi auch von einer Cantate für Chor und Orchester, die er zu schreiben hatte. Sie sollte zur Gelegenheit einer Heirath im Hause des Grafen Borromeo aufgeführt werden. Ob er diese Cantate nun in der That geschrieben und sie aufgeführt hat, ist mir nicht bekannt. Es handelt sich jedenfalls um ein Jugendwerk, mit welchem es dieselbe Bewandtniss haben dürfte, wie mit jener in Busseto geschriebenen Ouverture für Militärorchester; es wird kaum eine andere, als eine historische Bedeutung haben.

Kurze Zeit darauf erhielt Verdi eine Nachricht, die ihn auf das Aeusserste betrübte. Ferdinando Provesi, sein erster Lehrer, dem er den grössten Theil seiner musikalischen Bildung verdankte und dem er in treuer Freundschaft ergeben war, war gestorben.

Auch in Busseto machte der Tod dieses so hochgeachteten und angesehenen Musikers einen grossen Eindruck. Sein ehrlicher und unbescholtener Charakter hatte ihm sehr viele Freunde zu erwerben gewusst und allgemein wurde sein zeitiges Dahinscheiden betrauert. Nachdem der erste Schmerz vorüber war, kam, wie es sich immer im Leben zeigt, die Reflexion. Man dachte nach, wer am besten seinen Platz einnehmen sollte, und kam gleich auf seinen ehemaligen Schüler zu sprechen, der doch von ihm so geliebt worden war und den er offenbar schon zu Lebzeiten als seinen geistigen Erben behandelt hätte. Auch erwog man, dass man ihn doch nicht umsonst nach Mailand geschickt hatte, wenn es nicht im richtigen Glauben gewesen wäre, er würde das, was man für ihn gethan hatte, reichlich vergelten.

Ja, er sollte es vergelten! Und wie hat er es vergolten! Diese Wünsche drangen auch bis nach Mailand zu Verdi, der auch ohne diese Anregung gewusst hätte, was seine Pflicht war. Und um so mehr ist es zu bewundern, dass er, dem sich der Weg zur Oeffentlichkeit und zum Ruhme schon zu öffnen anfing, sich in seinem überschwänglichen Pflichteifer in seine Heimath zurückzog und dabei riskirte, eventuell auch wie sein Vorgänger und Meister zu verkümmern und unbekannt zu Grunde zu gehen. Aber der Mensch denkt, und Gott, oder vielmehr sein Genie lenkt. Er hatte seine Mission zu erfüllen. Ein kleiner Abweg konnte ihn von dem grossen und steilen Weg, welcher zum Ruhme und zur Unsterblichkeit führt, nicht abhalten.

* * *

Trotz alledem wurde das Opfer Verdis nicht von allen Bussetanern mit Gnaden aufgenommen. Während Barezzi und der liberale Theil der Bevölkerung den jungen Künstler voll Güte und Liebenswürdigkeit annahmen und ihm sogleich die Würde eines »Maëstro di Musica della Società filarmonica e del monte di Pietà di Busseto« übertrugen, verschwor sich der andere Theil, welcher aus conservativ clericalen Elementen gebildet war, dem »maëstrino alla moda«, wie sie ihn nannten, auf jeden Fall den Antritt der Organistenstelle an der Hauptkirche zu verwehren. Diese Leute, denen jede zeitgemässe und freisinnige Auffassung ein Gräuel war, die an alten Institutionen mit der Macht des Trotzes festhielten, glaubten wirklich, wider die althergekommenen Einrichtungen zu handeln, indem sie einen modern ausgebildeten Künstler zum Organisten ernannten!

Vielleicht ja; aber die Gründe, welche sie in ihrer Handlungsweise leiteten, waren nicht nur ideale. Sie hatten schon mit zu viel Mühe und Ueberwindung Provesis unerbittlichen und feinen Sarkasmus ertragen müssen, als dass sie sich dazu entscheiden konnten, in seinem ehemaligen Schüler ihm einen Nachfolger zu erziehen, der, talentvoll und geistreich, wie er war, ihnen durch seine Freimüthigkeit noch grössere Verlegenheiten hätte bereiten können, als sein Meister. Ueberdies war er ja ein Schützling Barezzis, welcher ihnen schon an und für sich ein Dorn im Auge war.

Sie beriefen sich auf das »missglückte« Examen am Mailänder Conservatorium, auf die weltlich-profane Richtung seiner musikalischen Ausbildung, kurz auf Alles, was immer ihnen in den Sinn kam, und schrieben einen Concurs zur Besetzung der Organistenstelle aus, bei welchem dem Verdi ein gewisser Giovanni Ferrari vorgezogen wurde. Dieser Ferrari war ihnen vollkommen fremd; er war aber von zwei Bischöfen empfohlen worden, von zwei Bischöfen — welche wahrscheinlich von Musik nicht besonders viel verstanden haben dürften; und er wurde ohne Weiteres sogleich aufgenommen.



Margherita Barezzi.

Das war das Zeichen zum Ausbruche der Feindseligkeiten: die sonst so friedliche Stadt Busseto war in zwei förmliche Heerlager getheilt und es kam zu heftigen Auseinandersetzungen und Thätlichkeiten.

Für's erste entzogen die Verdianer, die in der Società Filarmonica ihre feste Burg hatten, den Ferrarianern die Mitwirkung ihres Chores und Orchesters bei dem Gottesdienste, während hingegen das Domkapitel Verdi gegenüber sich weigerte, den für den Orchester- und Chordirigenten bestimmten Jahresgehalt im Betrage von 300 Lire auszuzahlen. Die Gemeinde beantwortete diese Weigerung damit, dass sie Verdi das entzogene Gehalt aus der Gemeindekasse auszuzahlen versprach und ihm den oben erwähnten klingenden Titel verlieh.

Der Kampf aber entschied sich erst dann zu Gunsten der Verdianer, als die Franziskanermönche die ihnen gehörende, und folglich nicht der Jurisdiction des Domkapitels unterstehende Kirche von San Bartolomeo Verdi zur Verfügung stellten, damit er dort seine in dieser Zeit entstandenen Compositionen (Motetten, Vespri, Messen) aufführen könnte. Und während Ferrari jetzt mit den Klängen seiner einsamen Orgel kaum einige Bettler in seine Domkirche herbeilocken konnte, versammelten sich alle Bussetaner, sowie viele Leute aus der Umgebung in San Bartolomeo, um Verdis Musik zu hören.

Das war ein grosser Erfolg für ihn, und ein noch grösserer für seine Zuhörer, denn, der Eingebung ihres Herzens folgend, weissagten sie ihm unwillkürlich mit ihrer schrankenlosen Bewunderung die künftige Meisterschaft. Man sage nicht, es war ein »localer« Erfolg. Jeder Erfolg ist zuerst local, auf eine bestimmte Menschenzahl beschränkt; denn, um allgemein zu siegen, muss man sich zuerst im Einzelnen glücklich herausgefochten haben.

Die Jahre 1835 bis 1838, die Verdi in Busseto verbrachte, waren Jahre eines andauernden und ununterbrochenen Siegesjubels, einer grenzenlosen Befriedigung und eines ungetrübten Glückes. Und zwischen den Blättern der

Lorbeerkrone, welche ihm schon damals das Schicksal zu flechten anfing, sprosste zu jener Zeit eine reine und weisse Blüthe auf, die mit ihrem edlen und wonnigen Dufte den Lorbeer umflorte: seine Liebe zu Margherita Barezzi.

Der Vater des Mädchens sah nicht ungern diese sympathischen Gefühle in seinen beiden Kindern sich vermehren und zögerte nicht, zur Heirath seine Erlaubniss und seinen Segen zu gewähren.

Diese Heirath wurde mit grosser Festlichkeit gefeiert, und die Musik, die beide Herzen zusammengeführt hatte, verfehlte auch am Tage ihres ewigen Bundes nicht als Verheissung eines grossen künftigen Glückes zu erklingen.

Das junge Paar bezog den Palazzo Rusca und von nun an hielt man auch dort die Proben und Concerte der Società Filarmonica.

Unterdessen hatten die Streitigkeiten aufgehört, aber der Krieg mit den Ferrarianern dauerte noch im Verborgenen fort. Die Herren aus dem Domkapitel wollten ihr Unrecht nicht eingestehen und antworteten auf offene Angriffe mit unehrlichen Waffen, bis Verdi, der mit Recht wähnte, seiner Pflicht genügend nachgekommen zu sein, beschloss, sich mit der mittlerweile ausgeschriebenen Partitur seiner ersten Oper nach Mailand zu begeben, um sie dort aufführen zu lassen.





DIE ZWEI ERSTEN OPERN.

Von allen Opernkomponisten, an denen Italien zu Anfang unseres Jahrhunderts an grossen und an kleinen eine so beträchtliche Anzahl besass, war am Ende der dreissiger Jahre Donizetti allein zurückgeblieben und sein Stern glänzte damals im vollsten Lichte des Ruhmes.

Bellini, jener Liebling der Musen, dem die Grazien bei seiner Geburt die schönsten Gaben der Genialität in die Wiege gestreut, war dem Unvermeidlichen in noch jugendlichem Alter erlegen.

Ὃν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νέος sagt Mänander; das war bei ihm der Fall. Nachdem er die Welt mit den Wundern der »Norma« und der »Puritaner« in Staunen gesetzt hatte, musste er, der für die Musik noch so Vieles hätte thun können, dem unerbittlichen Tode weichen.

Von Rossini garnicht zu sprechen: seit einigen Jahren war er verstummt und hing mit um so grösserer Liebe an feinen Pasteten und Saucen. Die anderen Componisten, wenn auch bedeutend, konnten sich aber mit diesem Dreigestirne nicht messen. Das Verstummen zweier, Bellinis und Rossinis, musste also nothwendig eine Decadence nach sich ziehen. Aber diese Decadence war nur relativ; denn man muss zugeben, dass auch Donizetti allein dazu gereicht hätte, eine musikalische Epoche eines Landes zu bezeichnen.

Ausserdem darf man nicht vergessen, dass damals in Italien noch immer der Kampf tobte zwischen dem Sänger, welcher von seinem Standpunkte aus in der Oper ein Mittel zu seiner eigenen Verherrlichung sah, und dem Tondichter, welchem die Oper ein idealer Zweck war und blieb. Es war natürlich ein Kampf um Leben und Tod; denn der Triumph des Einen musste nothwendigerweise den Fall des Anderen bedeuten.

Verdi trat nun in dieser Transitionsepoche auf, in einer Epoche, in welcher kampferfüllt die mit Ausdauer an dem Traditionellen hängenden Geister und die kühnen, Neuerungen erstrebenden Talente einander erbittert befehdeten. Es würde wohl zu weit führen und gewissermassen vom Thema unseres Buches abweichen und uns allzusehr entfernen, wenn wir untersuchen wollten, ob wirklich eine solche Transitionsepoche dem Auftreten eines

Künstlers günstig ist, jedenfalls kann man aber die Nothwendigkeit des Erscheinens solcher Epochen nicht ableugnen; sie stellen den Kampf dar, und wo Kampf ist, da ist auch Leben.

Die erste Aufführung des »Oberto« fand am 17. November 1839 statt.[11] Der Erfolg war ein sehr schmeichelhafter, besonders da es sich um ein Erstlingswerk eines jungen Künstlers handelte, es fehlte nicht an Beifall und Lob. Aber eine echte und wahre Begeisterung konnte die Oper nicht erregen; sie war nicht lebensfähig.

Die Kritik sprach sich sehr lobend über die neue Oper aus, sie fand an ihr sehr viel Melodie, zu viel Melodie, welche eben deshalb einige dramatische und leidenschaftliche Scenen matt erscheinen liess. Die Nachahmung Bellinis wurde auch betont, dem Componisten aber gar nicht im geringsten vorgeworfen, die Instrumentation sehr sorgfältig gefunden und die Schönheit und Reinheit der melodischen Gedanken gelobt. Dabei wurde nicht verschwiegen, dass die mangelhafte Aufführung[12] keineswegs zum Erfolge der Oper beigetragen, sich aber während der folgenden elf Aufführungen verbesserte und so die verborgeneren Vorzüge der Oper ans Licht brachte.

* * *

»Der ‚Oberto'« — bemerkt sehr richtig Monaldi — »kam mit einem grossen Erbfehler zur Welt. Ein ähnliches Verschulden würde wahrscheinlich auch das stärkste musikalische Talent sich vergeblich haben abmühen lassen, und es unterliegt keinem Zweifel, dass Verdi eine grosse Entmuthigung angesichts dieser wirren und zusammenhanglosen und dazu noch in so schlechte Verse gebrachten dramatischen Handlung empfunden haben muss.

Dieses so mangelhafte Textbuch war eine Bearbeitung Soleras nach einem älteren Texte Piazzas. Auf ihn, der doch zweifellos ein Mensch von sehr glücklichen geistigen Anlagen genannt werden darf, werden wir gelegentlich später zurückkommen, um zu zeigen, wie er sehr bald durch ein treffliches Werk, den Text zu »Nabucco«, das wieder gut machte, was er jetzt an seinem Mitarbeiter Verdi verbrochen hatte.

Die ganze Handlung des »Oberto« ist ohne Ordnung und planlos äusserst bunt durcheinander gemengt, den dramatischen Situationen fehlt der Schein einer ursprünglichen Wahrheit, Verse und Recitative sind steif und trocken, das Ganze ist ohne Kraft und Leben.

Zu diesem Libretto konnte Verdi unmöglich eine lebensfähige Musik schreiben, und er hat sie auch nicht geschrieben. Er konnte höchstens durch guten Willen und sorgfältige Arbeit sich darin auszeichnen, und das war auch der Fall.

Verdis erste Oper steht unter einem unverkennbaren Einfluss der Bellinischen Muse, sie hat keinen oder fast keinen persönlichen, individuellen Charakter. Aber damit will nichts gesagt sein; wer nennt das Genie, das gleich von Anfang an aus sich selbst heraus schaffte, ohne sich an Andere anzulehnen?

Auch Wagners erste Opern tragen unverbrüchliche Spuren von Nachahmung fremder Meister. Ist aber deshalb sein Verdienst weniger hoch zu schätzen?

Viele Biographen und Kritiker suchten diese erste Oper Verdis zu entschuldigen und suchten die Annahme, dass der ihm unterbreitete Text nicht

besonders angeregt haben dürfte, damit zu bekräftigen, dass er drei Jahre zur Composition desselben benöthigt hätte und dennoch, trotz dieser übermässig langen Arbeitszeit, kein gutes Werk zu Stande gebracht hätte. Die Annahme, dass das Libretto ihn nicht besonders angeregt habe, mag richtig sein. Was aber den zweiten Punkt betrifft, so hat sich die Sache jetzt aufgeklärt.

In der Ausstellung zu Ehren des Moretto da Brescia war ein Brief Verdis zu sehen, der in die Zeit fällt, welche er als Director der Società Filarmonica in Busseto zubrachte. Dieser Brief ist an Marini adressirt und lautet folgendermaassen:

Liebster Freund!

Es ist nicht ausgeschlossen, dass ich die Oper Rocester diesen Fasching in Parma aufführe; deshalb bitte ich Dich, mit dem Ueberbringer dieses Schreibens (welcher ein intimer Freund von mir ist) zu dem Verfasser des Librettos, zu Piazza, zu gehen und ihn davon zu benachrichtigen.

Wenn Piazza irgend einen Vers verändern wollte, so ist es jetzt noch Zeit, überdies möchte ich ihn bitten, das Duett der zwei Frauenstimmen zu verlängern, damit daraus eine grossartige Nummer werde.

Das ist Alles, was ich Dir zu sagen habe. Es ist überflüssig, dass ich Dir das Gesagte ans Herz lege, da ich ja Deinen Eifer, wenn es gilt, mich zu begünstigen, wohl kenne. Oh! wie gerne würde ich den »Rocester« in Mailand aufgeführt haben, aber leider sehe ich ein, dass ich von dort allzu weit entfernt bin, um über das Nöthige ein Uebereinkommen treffen zu können.

Vergieb mir, wenn ich Dir Bemühungen verursache, und befehle über mich, ich werde Dir als Freund zu Dienste stehen. Ich hoffe nach Mailand zu kommen, im October noch, bis dahin . . . Adieu.

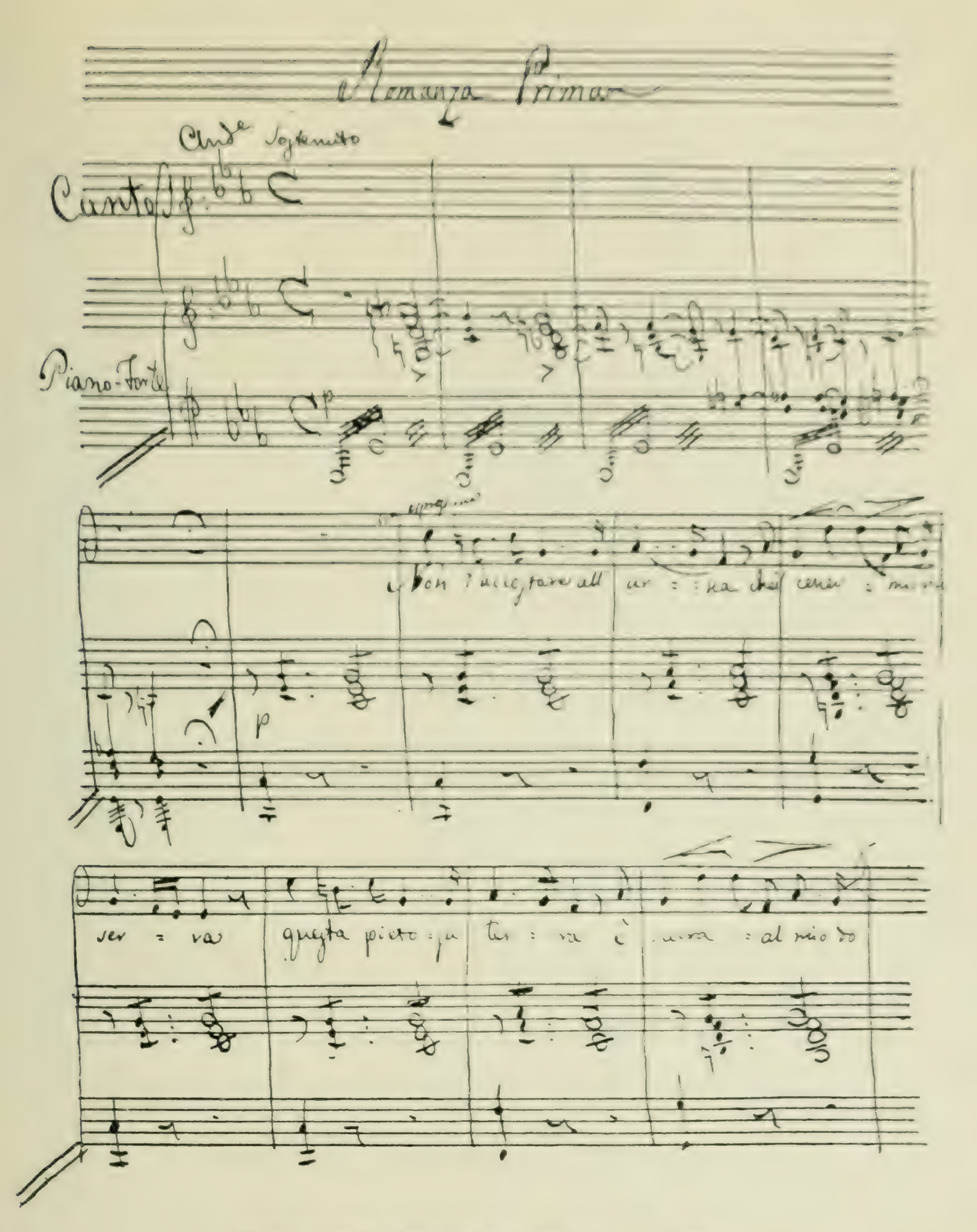
Busseto, am 31. September 1837.

Immer Dein Dich liebender
G. Verdi.

Verdi hat also gleichzeitig an dem »Oberto« und an einer anderen Oper gearbeitet, oder er hat den »Oberto« später, erst im Herbst 1837, begonnen. Jedenfalls aber wurde ihm der Text zu dem »Oberto« schon früher ausgehändigt, wie es aus dem Auftrage erhellt, welchen er schon in Mailand von Marini erhalten hatte. Ueber den »Rocester« ist nie vorher etwas verlautet. Er wurde auch nie aufgeführt. Es ist übrigens unbekannt, ob er vollendet wurde; es mag sein, besonders da Verdi die Aufführung des »Oberto« in Aussicht gestellt worden war, dass er ihn um diesen aufgegeben habe.

Um auf den »Oberto« zurückzukommen, so findet man bei einer näheren Analyse des Werkes Nummern, welche für gut gelten können. Vor Allem ein Quartett, dessen poetisch und dramatisch gelungene Unterlage aber nicht von Solera herrührt; Verdi und der intelligente Merelli gaben die Situation dazu. Die Musik dazu ist sehr schön und wirkungsvoll. Auch die Ouverture ist eine gute musikalische Leistung; man hat sie in letzterer Zeit wieder öfters gespielt und mit Erfolg; natürlich dürfte es nicht schwer fallen, zu glauben, dass dieser Erfolg in unseren Jahren mehr dem Namen Verdis als der Composition an und für sich galt.

Der »Oberto« fand nach seiner günstigen Aufnahme bald einen Verleger in der Person von Giovanni Ricordi. Er brachte Verdi 3000 österreichische Lire[13]) ein, von denen dem Abkommen gemäss 1500 Merelli zufielen, und der junge Maëstro bekam von seinem Impresario, welcher ausser dem Theater an der Scala noch am kaiserlichen Theater zu Wien sich der Opernaufführungen annehmen musste, den Auftrag, weitere drei Opern zu liefern und



Handschrift Verdis aus dem Jahre 1838.

Eigenthum von G. Ricordi & Co. in Mailand.

(Verkleinerte Wiedergabe eines Facsimiles im Besitze der musikhistorischen Sammlung des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.)



zwar in der Zeit von acht zu acht Monaten. Der versprochene Preis für diese Opern wurde im Contracte mit 4000 Lire festgesetzt.

Da wir gerade von Merelli sprechen, können wir nicht umhin, zu seiner Ehre zu sagen, dass sein Name mit dem Verdis in innige Verbindung gebracht werden muss. Merelli war ein Impresario, den in seinen Unternehmen ein echter Kunstsinn leitete, und für den der Gewinn hinter diesem zurückblieb. Er ist für Verdi ein liebevoller Freund und treuer Genosse gewesen, und ihm hat der Meister wohl auch Vieles zu verdanken, wie wir später sehen werden.

* * *

Von den drei Opern, welche Verdi für Merelli schreiben sollte, hatte die erste »der Verbannte« (Il Proscritto) sein sollen, und zwar nach einem Texte des Dichters Rossi. Aber, sei es, dass dieser Text Verdi nicht gefiel, oder sei es, dass er von der Halskrankheit, die ihn gleich nach der Aufführung des »Oberto« befiel, noch nicht ganz genesen war und deshalb seine Arbeiten nicht sogleich wieder aufnehmen konnte, er liess sechs Monate verstreichen, ohne während dieser Zeit mehr als hie und da einige musikalische Gedanken als Skizzen entworfen zu haben, und erklärte Merelli, dass er noch keine richtige Nummer des »Verbannten« zu Stande gebracht hätte.

Merelli, der eine komische Oper brauchte, ergriff sofort die Gelegenheit und erklärte, er sei vollkommen damit einverstanden, dass man für jetzt den »Verbannten« bei Seite lasse, und übergab Verdi das Libretto zu der Oper »Einen Tag lang König«. Auch dieses machte auf den jungen Componisten keinen besonderen Eindruck, und er weigerte sich, es zu vertönen. Merelli war aber diesmal nicht zu erweichen, er fing an zu schelten und auf den Contract zu pochen, und Verdi musste wohl oder übel sich dem Willen seines Impresario fügen.

Hiermit begann die Zeit der Noth. Seine beiden Kinder, welche ihm Margherita geschenkt hatte, erlagen eines nach dem andern einem bösartigen Fieber; und überdies, um das Thränenglas voll zu machen, erkrankte seine treue und liebende Gattin, die, als er noch unbedeutend und unbekannt in Busseto weilte, so muthig und hingebend sein Schicksal getheilt hatte, und folgte nach kurzer Zeit ihren Söhnen in die kalte Gruft.[12]) In weniger als drei Monaten war er allein geblieben. Drei frische Gräber bedeckten das, was sein Stolz und seine Hoffnung gewesen war.

Und bei dem furchtbaren Eindrucke, welchen ein solches Unglück auf sein armes Herz hinterlassen musste, sollte er nun eine komische Oper schreiben!

Er sollte lachen, während ihm sein Herz vor Schmerz brach; Andere zur Heiterkeit anregen, während seine Lippen nur dem Seufzer, dem leidenschaftlichen Schluchzen sich öffnen konnten!

Ist das nicht ein Bild der Ironie des Schicksals in einer ihrer grausamsten Formen? Und wenn sich tausend böse Geister verschworen hätten, hätten sie das Herz des Vaters, Gatten und Künstlers empfindlicher treffen können?

Dass die komische Oper, die unter diesen Auspicien entstand, keinen Erfolg haben konnte, ist ganz natürlich. Nur könnte Mancher fragen, wie es denn kommt, dass das Publikum, welchem das Unglück des Maëstro, der schon durch seine erste Oper einen gewissen Anspruch auf das allgemeine Interesse

machen konnte, sicher nicht verborgen blieb, und ihn wenigstens mit Milde und Zuvorkommenheit hätte behandeln müssen, sein Werk so ungnädig und feindlich aufgenommen? Auf diese Frage kann man antworten, dass ein grosser Theil des Publikums den Schicksalsschlägen, welche Verdi getroffen hatten, ganz fremd war, während der andere, der sie kannte, sich ganz oberflächlich über sie hinwegsetzte. Es giebt leider wenige von jenen Wesen, die des Nächsten Leid mitfühlen und sich in seine Trauer hineinleben. Die grosse Menge ist über so Manches erhaben. Dass ihr das gerade immer zur Ehre gereicht, kann man nicht behaupten.

Was dachte in unserem besonderen Falle wohl die Menge, die sich ins Theater begab, um sich an den Witzen einer komischen Oper zu ergötzen? Offenbar nur, dass sie sich belustigen würde. Sie fand nun an dem neuen Werke nicht die erhoffte Freude, und deshalb scheute sie sich nicht, ihrem Missfallen Ausdruck zu verleihen. Was ging es sie überhaupt an, dass sie dem letzten Acte eines Dramas beiwohnte, in welchem der Künstler endlich seinem menschlichen Schmerze erlag. War er seiner Aufgabe nicht gewachsen, so hätte er es bleiben lassen sollen; mit dieser Oper aber vor die Allmacht des Publikums zu treten, das war eine Sünde, und Sünden müssen gesühnt werden. Die Sühne blieb wie gesagt nicht aus.

Die Oper »Einen Tag lang König« fand bei ihrer ersten Aufführung am 4. September 1840 eine sehr kalte Aufnahme, die sich auch bei den folgenden Vorstellungen nicht änderte:

»Das Publikum verhielt sich entweder schweigend oder verurtheilte die Ansicht derjenigen, die Beifall für angebracht hielten«, sagt eine Kritik aus jener Zeit.[15]) Dass die schlechte Aufführung auch viel an dem Misserfolge, den die Oper erzielte, schuld war, wurde auch anerkannt; das machte aber die Niederlage nur noch vollständiger.[16])

»Einen Tag lang König« ist in der That der schwarze Punkt in Verdis Musikcarrière. Die Oper ist wohl nicht der erhabenen Unterschrift eines Verdi würdig. Aber man kann sie nicht mit einem kalten Cynismus verurtheilen, wenn man die Umstände, die ihre Entstehung begleiteten, in Erwägung zieht. Ideen konnten dabei dem Herzen nicht entlehnt werden, denn das Herz befand sich in einer diametral entgegengesetzten Verfassung zu der Idee des Dramas, und der Geist, so scharfsinnig und gebildet er auch immer sei, genügt nicht, um ein echtes und lebensfähiges Kunstwerk zu schaffen.

»Einen Tag lang König« vermochte man an anderen Bühnen unter dem Namen »Der falsche Stanislaus« (Il finto Stanislao) aufzuführen, ohne jedoch einen besseren Erfolg damit zu erzielen.

Diese Reihe von Schicksalsschlägen hatten auf Verdis Gemüth in einer sehr schädlichen Weise eingewirkt; er glaubte nicht mehr an seine schöpferische Kraft, an seinen Beruf, an sein Talent, und verlangte von Merelli die Lösung des Contractes. Warum Merelli ihm jetzt willfahrte, und ihm nachgab, sollte sich später zeigen.

Und so im Banne der Verzweiflung, zog er sich in eine einsame Wohnung in der Nähe des Corso dei Schiavi zurück und liess längere Zeit nichts mehr von sich verlauten. Einer geistigen Apathie vollständig hingegeben, legte er ernste Bücher, Classiker, Musik, Zeitungen, Alles bei Seite, und sogar die Bibel, deren Lectüre ihm immer so lieb und angenehm gewesen war, litt er nicht mehr in seiner Nähe.

Einige französische Romane schlechterer Gattung waren Alles, was ihn nunmehr erregen konnte, und ihnen opferte er in wahnsinniger Begeisterung jene Stunden, in denen er nicht dem gewohnten trüben Brüten verfiel. Er war wie vernichtet unter den grässlichen Unglücksfällen, die ihn ereilt hatten. »Von hundert Menschen«, sagt Monaldi, »würden neunundneunzig, einer derartigen Prüfung unterworfen, Hand an sich selbst gelegt haben oder wahnsinnig geworden sein. Verdi legte nicht Hand an sich und wurde auch nicht wahnsinnig: er schlummerte ein. Und dieses Einschlummern war seine Rettung.«





DIE ERSTEN GROSSEN ERFOLGE.

Die grosse Stagione d'opera des Jahres 1841/42 am Teatro della Scala in Mailand zählt wohl zu den denkwürdigsten Erinnerungen der melodramatischen Kunst in Italien. Nicht weniger als vier neue Opern, wovon drei von berühmten Autoren, wurden damals zum ersten Male aufgeführt. Pacini mit seiner »Sappho«, Donizetti mit seiner »Maria Padilla« und Nini mit seiner »Odalisa« theilten sich in die begeisterte Gunst des Publicums.

Aber der grösste Triumph war der letzten dieser neuen Opern und ihrem jungen noch fast ganz unbekannten Meister vorbehalten.

Am 9. Mai 1842 ging Verdis »Nabucco« in Scene und errang einen noch nie dagewesenen Erfolg rasender Begeisterung, die sich während der folgenden Vorstellungen wenn möglich noch steigerte und den jugendlichen Componisten mit einem Schlage den grössten Meistern seiner Zeit an die Seite stellte.[17])

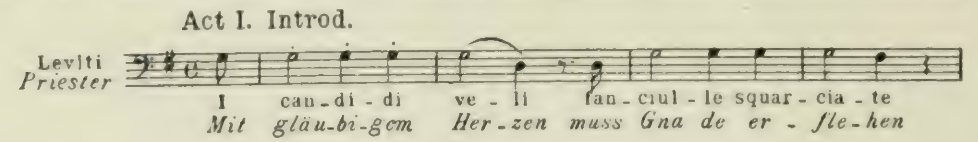
Die Proben zum »Nabucco« begannen Ende Februar 1842 und dauerten nicht lange, denn von den Solisten, dem Chore und dem Orchester bis zu den letzten Beamten des Theaters gab sich ein Jeder Mühe, dem jungen Maëstro und seinem wackeren Impresario die Inscenirung des herrlichen Werkes zu erleichtern; und so konnte der »Nabucco« am 9. März mit riesenhaftem Erfolge in Scene gehen und dem Publicum das erste Meisterwerk eines Künstlers enthüllen, dessen Genie bestimmt war, in kurzer Zeit in hellstem Lichte zu glänzen. »Mit dieser Oper beginne ich eigentlich meine musikalische Laufbahn,« hat sich Verdi in Bezug auf den »Nabucco« geäussert, und thatsächlich tritt erst in diesem Werke seine künstlerische Individualität unzweideutig hervor.

Diese Oper eröffnet eine ganze Reihe von Musikdramen, welche Viele unter dem Namen »Opern der ersten Manier Verdis« zusammen zu fassen belieben. Es mag dahingestellt bleiben, ob man bei einem Künstler, dessen ganzes Leben und Schaffen eine fortwährende, ununterbrochene Evolution bedeutet, von bestimmten abgegrenzten Perioden und Manieren sprechen darf. Die Menge liebt es, eine Reihe von Manifestationen eines grossen Künstlers, sei nun dieser Künstler ein Musiker, oder ein Dichter, oder ein Maler, oder ein Bildhauer, in kleinere Perioden abzutheilen, zu zerstückeln, um so das ganze Schaffen jenes Mannes in ihrer beschränkteren Auffassungsgabe sich besser zu versinnlichen. Dem Drange einer solchen kritischen Analyse huldigen auch Viele, welche nicht im strengen Sinne des Wortes zur Menge gehören, sondern vielmehr deren Urtheil zu leiten sich bestreben. Für diese, ich meine für viele Kritiker, muss jeder Künstler periodenmässig arbeiten; sind zwischen einer und der anderen Periode aber analoge Berührungspunkte da, so entschuldigt man diesen Umstand, indem man ihm seine Wichtigkeit theilweise benimmt und ihn auf Individualität zurückführt. Wollte man doch endlich sich dazu verstehen, das ganze Wirken und Schaffen eines solchen grossen Künstlers als ein einziges untheilbares Ganze hinzunehmen und zu beurtheilen; in wie viel glänzenderem Lichte würde sich da Alles ausnehmen! Würde man darin nicht wie in einem Spiegel seinen ganzen Lebenslauf überblicken, die Entwicklung seines Talentes richtig begreifen und das Zunehmen seiner Künstlerschaft recht ermessen können? Würde dabei sich nicht sein Werk als etwas Erhabeneres, Grossartigeres, Höheres zeigen, welches, je mehr über dem gewöhnlichen mittleren Begriffsvermögen stehend, gerade durch diese geistige Erhabenheit einen desto gewaltigeren Eindruck hervorzurufen im Stande wäre?

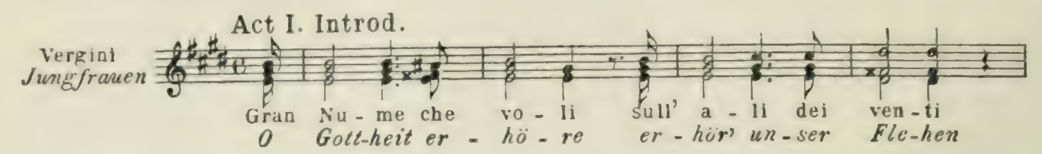
Es ist allerdings wahr, dass in Verdis ersten Opern Zustände vorherrschend waren, welche nicht lange andauerten, dass die Elemente, welche sie inspirirten, nach und nach in den Hintergrund traten und dass sich auch seine eigenen Ideen, wenn auch im Grundprinzipe immer dieselben bleibend, der Form nach modificirten. Doch ist dies Alles nicht genug, um eine so abgegrenzte Aenderung im Stile und in der Auffassung des musikalischen Dramas hervorzurufen, wie Viele es behaupten zu können glauben. Wir werden noch darauf zurückkommen. Vorläufig wollen wir aber unser Augenmerk auf den »Nabucco« richten.

In dieser Oper ist es der biblische Charakter, welcher am meisten hervortritt. Ich möchte sie fast eine religiöse Oper nennen. Jener Hauch einer reinen Austerität und einer würdevollen Hoheit, welcher die Bibel beseelt, findet sich im »Nabucco« mit der grössten Treue, mit der tiefsten Empfindung wiedergegeben. Verdi war immer ein eifriger Bibelleser gewesen. Er dürfte aber bei seiner Lectüre nicht so ganz passiv geblieben sein und sich nicht von dem vielen Märchenhaften und Uebersinnlichen, welches das Buch enthält, haben verleiten lassen, von seinem kritischen Standpunkte zu weichen: schon in diesem ersten Werke ist eine richtige Auffassung der schönen religiösen Symbole klar zu erkennen. Eben deshalb konnte er alle Schönheiten des alten hebräischen Textes in ihrem vollen Werthe gebührend würdigen, und unter dem Einflusse dieses Unvergänglich-Schönen zur Composition seiner Oper schreiten. Er ist dabei unvermerkt, ja instinktiv auf den ernsten breiten Charakter jener alten hebräischen Gesänge, die man noch jetzt in den Riten der

Synagogen erhalten findet, gerathen. Gleich zu Anfang in der Introduction begegnen wir einer derartigen breiten und getragenen Melodiebildung:



singen die Priester und weiter, ebenfalls in dieser Introduction die Jungfrauen das Thema vor,



welches dann von Allen in sehr schönem und schwungvollem Tutti wiederholt wird. Wo aber diese religiöse Ergriffenheit in der Musik am wundervollsten zum Ausdrucke gebracht wird, das ist im Gebete des Zacharias:



Hier ist es nicht nur der geheimnissvolle mystische Zauber, der das Ganze umweht, sondern es ist auch die Erhabenheit und Tiefe des musikalischen Gedankens, welche den Hörer hinreisst und mit Bewunderung erfüllt.

Ein anderes Element, welches im »Nabucco« mit der grössten Entschiedenheit hervortritt, ist die Vaterlandsliebe; auch hier brauchte Verdi nur sein Herz sprechen zu lassen. Die Hebräer, welche in der babylonischen Gefangenschaft schmachteten, mussten ebenso fühlen wie er, der italienische Patriot, der um sein armes, geknechtetes Vaterland weinte. Auch ihm, wie den Helden seiner Oper, erscheint ein Hoffnungsstrahl in der Nacht der Verzweiflung: es ist Erinnerung an die Freiheit; an jene Freiheit, welche nun verloren war. Diese Analogie der Gefühle und Empfindungen musste auf ihn schöpferisch einwirken, und der »Nabucco« ist in der That eine von jenen Kunstschöpfungen, welche den Keim der Lebensfähigkeit in sich tragen. Dieses zweite Element, welches auf den Componisten schöpferisch einwirkte, fand in dem wundervollen Chore:

Coro
Chor
Va pen-sie-ro sull' a-li do-ra-te
Steig' Ge-dan-ke auf gol-de-nen Schwin-gen

seinen höchsten Ausdruck.

⁂

Der grosse Erfolg, welchen der »Nabucco« in Mailand am Teatro della Scala davongetragen, hatte zur Folge, dass alle übrigen Bühnen die Oper aufführten; überall erweckte sie eine schrankenlose Begeisterung; sie wurde sehr bald populär und ihr Autor war so auf einmal aus seiner dunklen Verborgenheit in das Licht der Berühmtheit gerückt worden. Jener Verdi, welchen die Schicksalsschläge so vernichtet hatten, war wie verwandelt; am meisten verwandelt aber war seine Umgebung; die vielen »Freunde«, welche sich von ihm damals wohlweislich zurückgezogen hatten und ihn in seinem Unglücke so schmählich seiner Verzweiflung allein überlassen hatten, ohne zu

versuchen, seinen Schmerz durch die Tröstung einer wahren Freundschaft irgendwie zu lindern, kehrten wieder zu ihm zurück und schwirrten um ihn herum, wie die Nachtfalter um das Lampenlicht, um ihm zu sagen, dass sie ihn bewunderten, dass sie ihn begriffen, dass sie sich im Glanze seines Ruhmes sonnen wollten. Ja, der Fetischismus der Menge verstieg sich soweit, dass man Cravatten, Kragen, Shawls und endlich sogar Saucen »à la Verdi« anbot und kaufte. —

Wenn man vom »Nabucco« und seinen Triumphen spricht, so darf man nicht der unvergleichlichen Sängerin Giuseppina Strepponi vergessen, die in der Person der Abigail sich eine Rolle schuf, in welcher sie nicht mehr überboten werden sollte. Noch jetzt erinnern sich ihrer unsere Väter mit heiliger Begeisterung, und wenn sie von ihr sprechen, finden sie nicht genug Worte, die ihrer und ihrer Kunst würdig wären.

Giuseppina Strepponi war die Tochter Feliciano Strepponis, welcher als Orchester- und Chordirigent sein ganzes Leben hindurch sein Brod sehr mühsam verdiente und endlich, als der Tod ihn von seinen Leiden erlöste, in solcher Armuth seine zahlreiche Familie hinterliess, dass man in Triest, wo er starb, ein Concert veranstalten musste, um sie wenigstens der dringendsten finanziellen Sorgen zu überheben.[17]

Seine Tochter Giuseppina, 1817 geboren, studirte 1830—1834 am Mailänder Conservatorium und debutirte 1835 in Triest mit solchem Erfolge, dass sie alsbald mit den berühmtesten Sängerinnen ihrer Zeit, der Catalani, der Frezzolini, der Pasta, der Grisi und der Marchesi in der Kunst des »bel canto« wetteifern konnte. Aus der Erzählung, in der Verdi selbst die Schicksale seines »Nabucco« wiedergab, (siehe Anhang unter [18]) können wir mit Sicherheit annehmen, dass er die Rolle der Abigail des »Nabucco« für sie geschrieben habe. Sie zeigte sich ihm für diesen Vorzug auch besonders dankbar, denn sie gab die meisterhaft geschriebene Rolle auch meisterhaft wieder. Die Gefährtin seiner Kämpfe und seiner Siege auf dem Gebiete der Kunst sollte auch seine Lebensgefährtin werden. Sie zog sich sehr bald endgültig von der Bühne zurück und verheirathete sich mit dem Maëstro im Jahre 1849 zu Collanze in Savoyen.

Wer aber auch ein nicht zu unterschätzendes Verdienst an dem Erfolge der Oper Verdis hatte, das war Merelli. Er hatte ihm, als er nach dem Fiasco seiner zweiten Oper in einer Anwandlung der Leidenschaft die Aufhebung des bestehenden Contractes verlangte, gewillfahrt, hatte ihn aber während der folgenden Zeit, während jener drei Schlummer-Monate, nicht verlassen. Bei der ersten

günstigen Gelegenheit, die sich an einem denkwürdigen Winterabende[18a]) darbot, hatte er ihn zu neuem Schaffen angeeifert; und endlich, als das neue Werk dastand und nur noch auf das Urtheil der Menge wartete, liess er es auch vor dem Tribunal der Menge erscheinen; die Feuerprobe wurde glücklich überstanden, und als sich Alles drängte, dem glücklichen jungen Meister zu huldigen, fand Merelli auch eine Art und Weise, ihm seine Dankbarkeit und zugleich sein Vertrauen darzulegen. Er liess ihm eine Ehre zu Theil werden, um welche sehr viele berühmte Namen umsonst gestritten: er sollte für die nächste Stagione die »Opera d'obbligo« schreiben. Die Bestimmung des Preises sei natürlich ihm selbst überlassen.

Verdi, durch die Ehre, die ihm in Form einer Huldigung so liebenswürdig angeboten wurde, ergriffen und verwirrt, wusste zu Anfang nicht, was für einen Preis er verlangen sollte; auf den Rath Giuseppina Strepponis aber forderte er 8000 österreichische Lire, den Preis, welchen einige Jahre vorher Bellini für seine unvergängliche »Norma« verlangt und erhalten hatte.

Diesem Auftrage kam Verdi insofern nach, als er seine vierte (oder fünfte, wenn man den mysteriösen »Rocester« hinzurechnet) Oper, »Die Lombarden«, schrieb.

* * *

In dem Zeitraume von kaum elf Monaten wurden diese »Lombarden« (I Lombardi alla prima crociata) geschrieben, einstudirt und auf die Scene gebracht. Auch zu dieser Oper hat Solera den Text geschrieben. Eine Dichtung Grossis, welche sich mehr einer politischen Bedeutung als eines literarischen Erfolges erfreute, diente ihm dazu als Unterlage. Die »Lombarden« gingen am 11. Februar 1843 am Teatro della Scala in Mailand in Scene und erzielten einen Erfolg, welcher dem des »Nabucco« gleichkam. Erminia Frezzolini, Guasco, Severi und Derivis sangen die Hauptrollen des neuen Werkes.[19])

Von Seiten der Behörde waren der Inscenirung der Oper grosse Hindernisse in den Weg gelegt worden. Monsignor Gaisruck, dem damaligen Erzbischof von Mailand, wollte die Handlung mit ihren Gebeten, Bitten und Processionen garnicht gefallen; er wandte sich deshalb an den Polizeidirector Torresani mit der Bitte, dass er sich einer öffentlichen Aufführung der »Lombarden« widersetze, oder wenigstens, im Falle dies zu vermeiden nicht mehr möglich sei, erreiche, dass die Oper von allen anstössigen, frevelhaften Elementen gesäubert werde.

Torresani gab sich Anfangs thatsächlich alle Mühe, dem erzbischöflichen Willen genugzuthun; doch Verdi liess sich weder durch Bitten noch durch Rathschläge, am allerwenigsten aber durch Drohungen beugen; er habe die Oper so geschrieben, und so müsse und werde er sie vor das Publicum bringen, um dessen Urtheil über sich und seine Musik ergehen zu lassen; das war seine Antwort auf alle Vorschläge zu Modificationen, die er weder als Künstler noch als Patriot hätte zugeben können.

Nur zu einer einzigen Veränderung kam es; statt »Ave Maria« sollte der Sopran »Salve Maria« singen, was im Grunde dasselbe war und dem Charakter des ganzen Werkes sicher keinen Abbruch that.

Schliesslich sah auch Torresani selbst ein — er war ja übrigens ein recht einsichtsvoller Mensch —, dass sein Verlangen ganz grundlos sei und er

sich am Ende einer eventuellen Blamage aussetzen könnte, falls er auf anderen solchen lächerlichen Veränderungen bestehe. Er erklärte, er werde sicher nicht der sein wollen, welcher einem so viel versprechenden Talente die Zügel anzulegen sich gestatten würde.

Die »Lombarden« folgten dem »Nabucco« im Siegeslaufe, sie eroberten im Sturme die Gunst des Publicums an allen Theatern der Halbinsel und behaupteten sich lange Jahre auf allen Bühnen.

Es sind zwei Elemente, welche in den ersten Opern Verdis — den »Oberto« und »Einen Tag lang König« wollen wir als zwei mehr oder weniger gelungene melodramatische Versuche betrachten — prädominirend auf seinen Geist einwirken: das religiöse Gefühl und die Vaterlandsliebe. Vor Allem aber zuerst das religiöse Gefühl; dieses macht jedoch der nach und nach immer schärfer hervortretenden Idee des Vaterlandes Platz, bis es fast gänzlich in den Hintergrund tritt: Verdi ist zwar immer der glaubende Christ geblieben, er ist aber kein streitender Christ mehr.



Teatro della Scala in Mailand.

Dieser Ideengang spiegelt sich im ganzen politischen Leben jener Zeit in Italien genau wieder. Es war gerade damals, dass sich die Ideen, welche der berühmte Turiner Philosoph Vincenzo Gioberti in seinen beiden Büchern »Del primato morale e civile degli Italiani« und »Prolegomena al primato morale e civile degli Italiani« dargelegt hatte, einer so ausserordentlichen Beliebtheit erfreuten. Giobertis politisches Streben bezweckte einen Föderativbund aller Staaten Italiens unter dem Vorsitz des Papstes und unterstützt durch die Waffengewalt des Königreiches Sardinien. Wie gesagt, neigten also die national-politischen Anschauungen jener Zeit — um eine alte historische Bezeichnung zu gebrauchen, ohne aber für ihre Stichhaltigkeit einstehen zu wollen — mehr zu guelfischen, als zu ghibellinischen, mehr zu clericalen als zu liberalen Principien. Es war ja gewissermassen die Erfüllung des liebsten Traumes vieler Päpste, einen grossen, ausgedehnten, ganz Italien umfassenden Kirchenstaat zu gründen und die Macht des apostolischen Wortes durch Waffengewalt zu unterstützen. War das nicht schon von Alessandro Borgia angestrebt worden? Was konnte denn nun für alle Italiener, die wirklich die Freiheit ihres Vaterlandes anstrebten, näher liegen, als das Augenmerk auf den gewaltigen, mächtigen Papst zu wenden und ihm im Geiste als dem künftigen Beherrscher des freien Italiens zu huldigen?

Es ist allerdings wahr, dass damals wohl Wenige ahnten, wie sich die Ereignisse überstürzen sollten und wie nahe der Wunsch, den sie im innersten Herzen hegten, seiner Erfüllung war. Doch ging dabei im Herzen der Meisten

eine Wandlung nach liberaleren Principien vor sich, und wenn früher die Hauptsache die Freiheit des Vaterlandes war, so waren es jetzt auch noch die Gesinnungen der Einzelnen und der Mehrheit, welche sich geltend machten.

Dass die Ideen Giobertis mit dem Aufkeimen dieser freisinnigeren Anschauungsweise sehr Viele von ihren Anhängern verloren, ist einleuchtend. In diese so wild bewegte Zeit fällt Verdis erstes Auftreten und Wirken; und die politischen Bewegungen bleiben nicht ohne Einfluss auf ihn; er ist ganz eingenommen von dem Freiheitskampfe, welchen die Italiener vorbereiten; er will auch das Seinige thun, um sich seines Vaterlandes würdig zu zeigen.

Die Ideale, welche die Menge beseelen, finden ihren nächsten Ausdruck in der Musik und besonders im Volksliede oder in jener Musik, welche das Volk sich zu seinem Eigenthume macht. Keine Kunst ist je seit erdenklichen Zeiten im Stande gewesen, den mysteriösen Geist, der die Menge beherrscht, so aufzufassen und wiederzugeben, wie die Musik. Der musikalische Ausdruck, könnte man sagen, ist das Mittel, welches dem Volke seine seelischen Zustände versinnlicht. Denn in der That giebt das Volk seinem innersten Streben in der Poesie und der Musik eine gewisse Form, welche dann dazu dient, den psychischen Eindruck, aus welchem sie hervorgegangen ist, zu steigern. Doch das Subjective dieses Vorganges ist Wenigen gemein, während das Objective auf Alle gemeinsam einwirkt. Dieses lässt gleichsam die Einwirkung der Musik als einen Effect der Suggestion erscheinen, welcher sich über die grosse Masse, die wegen ihrer relativen Unselbstständigkeit der Gedanken einer Suggestion zugänglicher ist, ausbreitet. Hier war aber ein Individuum, welches besonders mit seiner Musik so suggestiv auf die Menge einwirkte: das war Giuseppe Verdi. Er besass diese Gabe der Suggestivität im höchsten Grade: das leidenschaftliche Hervorbrechen des melodischen Gedankens, die wilden markigen Rhythmen, eine kräftige und einfache, ja gerade wegen ihrer Einfachkeit kraftvolle Instrumentation; ein nervöses Sprühen überall, bald hell auflodernd zur jubelnden Hymne, bald niedersinkend zur traurigsten Klage; ein grossartiger, erhabener seelischer Kampf; das waren alles Elemente, die ihre Wirkung auf das Publicum nicht verfehlen konnten.

Verdi hatte seine Familie verloren; er war allein; er gab sich ganz dem Vaterlande hin; die Mission, zu welcher er auserkoren war, war eine erhabene; gleichsam ein zweiter Tyrtäus spornte er durch seine Freiheitslieder seine Brüder auf zum Kampfe und zum Siege.

* * *

Wenn auch die »Lombarden« als Kunstwerk hinter dem »Nabucco« um ein Beträchtliches zurückstehen, so kann man ihnen gewisse Vorzüge nicht ableugnen. Zwar fehlt der ganzen Oper jene Einheit, jener logische künstlerische Zusammenhang, jenes Ebenmaass, welches den »Nabucco« schon an sich zu einem werthvollen Werke macht, aber sie ist ein treues Abbild der Zeit, in welcher sie entstanden, und gerade in dem Umstande, dass sie so unbedingt ein Kind ihrer Zeit und der Verhältnisse ist, findet sich eine Erklärung für die grosse Beliebtheit, deren sie sich zu erfreuen hatte. Sie verlangt eine mildere Beurtheilung des Kritikers; denn wenn sie auch sehr viele

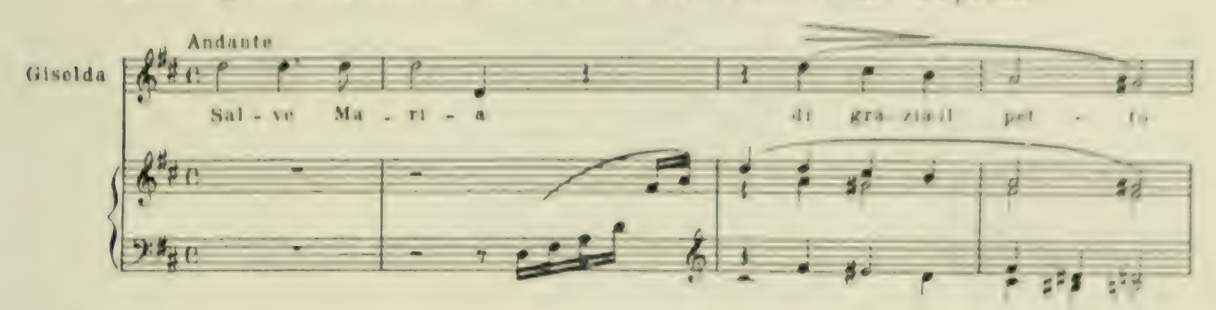
und grosse Fehler aufzuweisen hat, so muss man bedenken, dass diesen Fehlern auch Vorzüge entgegenstehen, welche sie leicht vergessen machen.

Auch hier ist wie im »Nabucco« ein Chor, ein wundervoller Chor, dessen Bedeutung zu seiner Zeit noch durch den politischen Inhalt seines Textes gesteigert wurde:

Coro Chor — O Si - gnor che dal tet - to na - ti - o

Auch hier wie im »Nabucco« ist es das Unisono, mit dem der Meister einen so grossartigen Erfolg erzielt. Das Unisono! Die Mittel konnten also nicht dürftiger sein. Aber man bedenke, auch die alten Griechen sangen ihre Hymnen bei ihren classischen Spielen unisono, und wie mussten diese Gesänge anregend und erhebend wirken.

Tiefsinnig und schön ist auch das »Ave Maria« für Sopran:



Das Taufterzett steht auch diesen Nummern nicht nach; man erzählt sich, dass Solera, als Verdi es ihm zum ersten Male vorspielte, in tiefster Ergriffenheit dem Meister um den Hals gefallen sei und Freudenthränen geweint habe.

Diese drei Nummern mögen beweisen, wie unebenmässig der Stil der »Lombarden« ist, in welchen sich an Stücke von so machtvoller Inspiration andere von sehr geringer musikalischer und dramatischer Bedeutung anreihen.

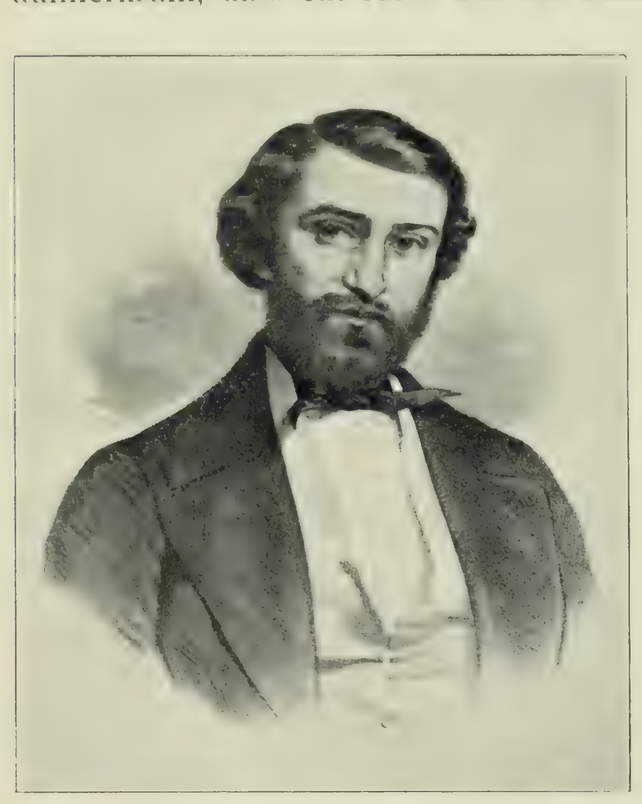
* * *

Die nächste Oper Verdis war der »Hernani«, welcher am 9. März 1844 in Venedig am Teatro Fenice in Scene ging. Der ungeheure Erfolg, welchen er damals errang, fand bald darauf auf den übrigen Bühnen Italiens seine Bestätigung.

Gelegentlich der ersten Aufführung des »Hernani« in Venedig erzählt man zwei interessante Anecdoten, welche deutlich genug zeigen, mit welcher Hartnäckigkeit Verdi an seinen Vorsätzen und Ueberzeugungen festhielt. Die Sopransängerin Löwe, welche die Rolle der Elvira damals »schaffen« sollte, wollte von dem Schlussterzette, wie es in seiner ursprünglichen Fassung dastand, nichts wissen und verlangte von dem Meister ein Schlussrondo oder eine Bravourarie, mit welcher sie zuletzt noch einmal vor das Publicum treten könnte, um durch Agilität und akrobatische Läufe und Passagen es noch einmal zum Beifalle herauszufordern und so sich den eventuellen Erfolg des Meisters anzueignen. Ihre Meinung versuchte sie auch dadurch zu bestärken, dass sie angab, so etwas müsste auch sicher zum Erfolge der Oper beitragen. Alle, sogar auch der Textdichter Piave, gaben ihr Recht und waren mit der von ihr vorgeschlagenen Aenderung einverstanden, nur der nicht, welcher in dieser Angelegenheit das erste und das letzte Wort zu sprechen

hatte: Verdi. Er wollte es nicht zugeben; es kam zwischen ihm und der Löwe zu einem offenen Bruche; die Sängerin schmollte ihm, weil sie Unrecht behalten hatte; er aber konnte ihr die Verunglimpfung, welche sie seiner Oper angedeihen lassen wollte, nicht verzeihen. Auch der Erfolg des »Hernani« konnte die Beiden nicht zusammenführen; erst einige Monate später, in Bologna, leistete die Löwe dem Meister Abbitte. —

Die zweite Anecdote zeugt auch von der ruhigen und sicheren Ueberzeugung des Componisten, welcher sich durch Althergebrachtes und Conventionelles nicht von seinem künstlerischen Vorhaben abbringen lässt. Einer von den Herren von der Theaterdirection machte ihn ganz entrüstet darauf aufmerksam, dass ein Horn auf der Bühne des Teatro Fenice nun doch etwas Unerhörtes sei. Dies vermochte aber Verdi nicht zu beirren.



Giuseppe Verdi (1845).
Nach einem Steindruck von J. Rigo Lebret & Cie.

»Das trifft sich ja sehr schön; man wird es so zum ersten Male jetzt hören!« war seine gelassene Antwort.

Wenn im »Nabucco« und in den »Lombarden« das patriotische Gefühl von der religiösen Idee noch in den Hintergrund gedrängt wurde, so ist das bei »Hernani« nun nicht mehr der Fall.

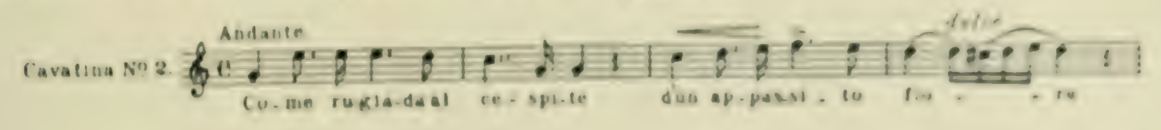
Es bricht in dieser Oper das Gefühl der Vaterlandsliebe, der Aufruf zur künftigen Revolution, machtvoll hervor. Auch der Stoff, dem gleichnamigen Drama Victor Hugos entnommen, zeigt eine entschiedene Ablenkung von jener religiösen Richtung der zwei vorhergehenden Opern; wieder zeigt sich hier der Geist der Zeit massgebend. Dem Abweichen von den Giobertianischen Principien, welches sich im Volke fühlbar zu machen anfing, war Verdi in seinem »Hernani« vorausgeeilt.

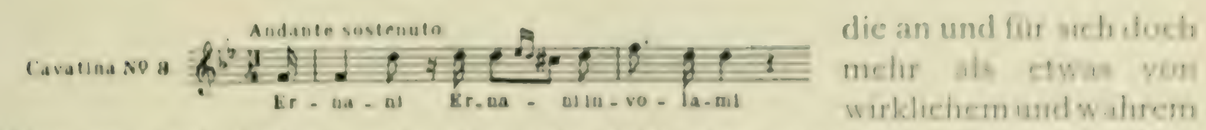
Victor Hugo selbst hatte seinem »Hernani« revolutionäre Tendenzen beigemessen und Verdi lebte sich in die Aspirationen dieses Dramas, welche mit seinen eigenen politischen Aspirationen gewisse Berührungspunkte hatten, vollkommen ein. Wenn er aber vergeblich versuchte in seinem Werke ein mit dem französischen Originale auf gleicher Höhe stehendes Kunstwerk zu schaffen, so war dies nicht ganz seine Schuld allein. Der grösste Fehler des »Hernani« liegt in seinem Libretto. Diesmal ist es nicht mehr Solera noch Romani, der ihm eine Dichtung geliefert hat; es ist der Venetianer Francesco Piave, ein sehr intelligenter Mann, bei welchem manchmal sein wunderbarer theatralischer Scharfsinn den Unwerth seiner Verse vergessen machte. Allein Francesco Piave war der Aufgabe, ein so gewaltiges Drama wie das Hugos in richtiger Auffassung und entsprechend verkleinertem Massstabe wiederzugeben, durchaus nicht gewachsen. Durch seinen Mangel aber compromittirte

er auch den Componisten, der auf einer solchen Unterlage ein Kunstwerk aufzubauen nicht im Stande war.

»Hernani« bedeutet eine Niederlage Verdis gegenüber Victor Hugo, ebenso wie später »Rigoletto« einen Sieg bedeuten sollte.

Doch geht dieser Oper trotz alledem ein gewisser, mehr äusserlicher als innerer Werth nicht ab; eine leichte Melodie, einige gelungene Cabaletten, Cavatinen, so zum Beispiele die zwei folgenden:



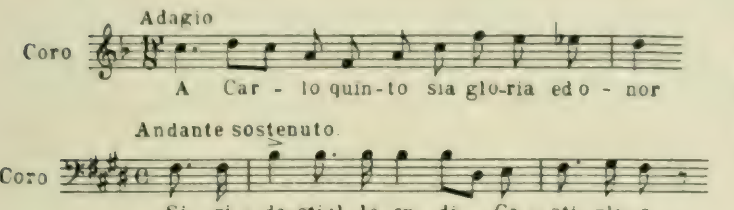


die an und für sich doch mehr als etwas von wirklichem und wahrem Fühlen an sich haben und sicherlich nicht einer gewissen fliessenden Entwicklung entbehren, sowie einige effectvolle Crescendi, waren Sachen, welche sich der Beliebtheit des damaligen Publicums erfreuten.

Jetzt, in unseren Zeiten hat sich allerdings das Alles verändert. Vieles, was damals ergreifend klang, lässt unser Herz kaum höher schlagen; wir glauben nicht mehr an die Gefälligkeit von Formen, welche einen conventionellen, höchstens historischen Werth für uns haben; sind wir deshalb Skeptiker geworden, oder ist unser Geschmack verfeinert oder gar entartet? Wer mag das wissen?

Doch giebt es auch im »Hernani«, wenn man den Einzelheiten nachforschen wollte, Manches, das sich hoch über das Niveau des Mittelmässigen erhebt.

Besonders aber treten zwei Chöre hervor:



Bei letzterem finden wir wieder das schon früher berührte Unisono, welches auch hier in seiner Einfachheit seine Wirkung nicht verfehlt.

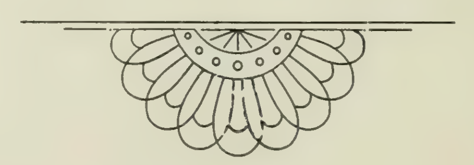
Diese zwei Chöre erregten zu ihrer Zeit eine so schrankenlose Begeisterung, wie der Chor des »Nabucco« und der der »Lombarden«, ja mehr noch: bei dem ersten sang am Teatro Tordiano das ganze Publicum mit: Heil unserem Herrscher, Pius dem Neunten (a Pio Nono sia gloria ed onor) und später wechselte der Inhalt dieses Verses noch in: A Carlo Alberto sia gloria ed onor! Bezüglich des zweiten erinnere ich mich noch vor einigen Jahren, ich glaube es war im Jahre 1889, in einer italienischen Stadt, welche aber ausserhalb der politischen Grenzen Italiens liegt, einem solchen Ausdrucke der Begeisterung beigewohnt zu haben, wie ich desgleichen noch nie gehört habe und schwerlich wieder hören werde. Man wiederholte den Chor etliche Male und wollte noch immer wieder von Neuem anfangen und ihn mitsingen, bis die Behörde die Vorstellung schloss und das Publicum zwang, das Theater zu räumen. Und man hätte damals hören müssen, welche heroischen Töne eine Volksmasse unter dem Einflusse eines schrankenlosen, idealen Enthusiasmus anzuschlagen vermag; es sind das Augenblicke, welche man das ganze Leben hindurch nicht vergessen kann. Der aber, welcher durch die Macht seiner Töne in den mysteriösen Geist der

Menge mit solcher Kraft der Suggestion einzudringen vermochte und ihr Herz in hellen Flammen der Begeisterung auflodern liess, ist sicher ihrer Huldigung würdig.

Die Neider Verdis haben ihm vielfach vorgeworfen, dass er seine ersten Erfolge und somit auch zum Theil den Erfolg seines späteren Wirkens nur den politischen Zuständen zu verdanken hätte. Wie unbegründet dieser Vorwurf ist, ersieht man schon daraus, dass seine sogenannten »politischen« Opern sich auch desselben Erfolges noch weiter erfreuten, als die politische Lage sich zu Gunsten der Freiheit in Italien geändert hatte und damit der Begeisterung jedwede direct einwirkende Ursache benommen war. Was nun die späteren Opern betrifft, wer könnte wohl annehmen wollen, dass ein »Rigoletto« und eine »Traviata«, ein »Maskenball« und eine »Aida«, ein »Otello« und ein »Falstaff« nicht ihren Weg in die Oeffentlichkeit hätten finden können, auch wenn sie nicht von einem Meister herrührten, der schon durch frühere Werke berühmt war?

Es ist im höchsten Grade widerstrebend, bekennen zu müssen, dass dieser ungerechte Vorwurf gerade aus der Mitte jener hervorgegangen ist, welche in Verdi einen der mächtigsten Förderer ihrer politischen Einheit sehen.

Zugegeben, Verdi habe mit seiner Musik eine politische Rolle gespielt; ja, sogar mit dem Gefühle des Dankes und der Freude zugegeben; besonders von Seiten eines Italieners, der in seiner Musik eine der heftigsten Triebfedern erkennt, welche ihn zum Freiheitskampfe erstehen liessen; so will das doch nicht beweisen, dass seine Musik eben durch die Politik sich ihren Weg gebahnt hätte. Das Gegentheil nämlich, dass seine Musik es war, welche der Politik so grossartig aufgeholfen hat, ist richtig. Wie im alten Griechenland, hatte auch in Italien die Musik einen wichtigen Antheil am öffentlichen Leben; das Volk, das von Natur aus musikalische Anlagen hat, stand, als es von der Musik den Eindruck einer Hoffnung auf Freiheit empfing, oder vielmehr als die Musik diese Hoffnung, welche schon im Aufkeimen begriffen war, mit solcher Kraft nährte, wie ein Mann einmüthig auf und schüttelte das verhasste Joch der Fremdherrschaft ab. Verdi aber, der Mann, welcher durch seine Musik die träge Volksmasse zur Begeisterung der That hingerissen, verdient, als einer der grössten Patrioten angesehen zu werden; ihm gebührt ein Lorbeer, gleich dem, welcher dem besten Staatsmann und dem besten Feldherrn geweiht wurde.





VERDI UND SEINE ZEITGENOSSEN DER VIERZIGER JAHRE.

Im Schaffen des Componisten trat nach diesen drei Opern eine kleine Ruhepause ein; nicht in Bezug auf die Quantität der Production, denn in den folgenden Jahren componirte Verdi mit eben so grosser Schnelligkeit und Sicherheit, wie früher; aber in Bezug auf die Qualität sind die Opern, die auf »Hernani« folgen und bis zum Rigoletto reichen, mehr oder weniger tief unter den drei vorhergehenden stehend. Eine einzige Ausnahme dürfte darin die »Luise Miller« machen, welche sich von diesen Opern vortheilhaft abhebt.

»Die beiden Foscari«, welche zum ersten Male in Rom am 3. November 1844 am Teatro Argentina aufgeführt wurden,[20]) zeigen schon entschieden eine gewisse Decadence. Das Publicum in Rom applaudirte zwar mit grosser Hingebung und daraus folgte, dass alle Bühnen Italiens das Werk auch zu geben wünschten und dass auch nun der Meister in Bezug auf äusseren Erfolg nicht den Kürzeren zog, doch will das Alles sehr wenig besagen und ein kurzer kritischer Blick in die Partitur wird uns eines Besseren belehren.

Der Text der »Foscari«, den Piave aus einem schlechteren Drama Byrons geschöpft, ist furchtbar monoton in seiner ewigen Trauer und dem endlosen Weinen, welches sozusagen darin zum Leitmotive wird. Diese Monotonie des Dramas musste bei einem Meister wie Verdi, welcher so viel auf das richtige harmonische Verhältniss zwischen Musik und Drama hielt, nothwendigerweise eine Monotonie der Musik zur Folge haben. Hier sind die Molltonarten prädominirend, fast ausschliesslich angewendet; und dass das an sich schon den Eindruck des Ungeschickten, des Dilettantenhaften hervorruft, ist selbstverständlich. Aber auch ohne dieses würde die Oper schwerlich für etwas Gelungenes gehalten werden, denn sie ist im Gegensatz zu den vorhergegangenen und der Mehrheit der folgenden schlecht und flüchtig gemacht; ja, hier und da tritt das Forcirte der Manifestation des musikalischen Gedankens, der noch im Stadium einer sehr primitiven Entwicklung sich befindet, ziemlich scharf hervor.

Nach den »beiden Foscari« schrieb Verdi die »Johanna d'Arc« nach dem Texte Soleras, welche ihre Feuerprobe in Mailand am Teatro della Scala

am 15. Februar 1845 bestand. Der Erfolg, den sie erzielte, galt mehr als dem Componisten selbst, wie man auch aus den Zeitungen jener Zeit entnehmen kann, der wunderbaren Interpretin der Hauptrolle, Erminia Frezzolini, einem der ersten Gesangssterne, die je am Himmel der Kunst geglänzt haben. Der gänzliche Mangel an Theatralität des Librettos mag wohl seinen Theil Schuld daran haben, wenn Verdi in dieser Oper sich nicht auf der gewohnten Höhe seiner Künstlerschaft wiederfand.[21]) Uebrigens hat Verdi selbst nie viel auf seine »Johanna d'Arc« gehalten; das ersieht man am besten aus dem Umstande, dass er sie ihrer schönen Ouvertüre beraubte, welche er dann den »Sicilianischen Vespern« voransetzte, welcher Oper sie noch heutigen Tages immer vorausgespielt wird.

In Bezug auf die »Johanna d'Arc« erzählt man folgende Anecdote: Als man sie in Palermo im Jahre 1847 aufführen wollte, widersetzte sich die Censur der Bourbonen ganz entschieden der Inscenirung einer so revolutionären Oper. Die Figur einer Johanna d'Arc sollte nicht auf die Bühne gebracht werden. Man musste die Namen der Personen und des Ortes der Handlung verändern und die Oper wurde unter dem Titel »Orietta di Lesbo« gegeben. Das ist geradezu lächerlich und man kann sich nicht genug über die kleinliche Rolle, welche die Censur damals spielte, lustig machen. Wenige Autoren hatten so viel von der Willkür der Censur zu leiden wie Verdi; und doch, hatten sich die Herren, die damals so streng und ungerecht mit den Werken Anderer vorgingen, vielleicht eingebildet, dass kein Mensch in Palermo in der »Orietta di Lesbo« die ursprüngliche »Johanna d'Arc« wieder erkennen würde?

Wie sehr die Phantasie Verdis jetzt erschöpft war, kann man aus der auf die »Johanna d'Arc« folgenden Oper »Alzira«, welche am 12. August 1845 in Neapel ihre erste Aufführung erlebte, erkennen.[22]) Es ist das ein neuer Beweis, dass in Bezug auf künstlerisches Schaffen die Quantität in verkehrtem Verhältnisse zur Qualität steht. Wenn die »Alzira« in Neapel nicht eben durchfiel, so kann man diesen Umstand nur aus der grossen Verehrung, welche das Publicum dem Namen ihres Autors entgegenbrachte, erklären. Der gleichnamigen Tragödie Voltaires entnommen, hat das Sujet dieser Oper an und für sich ein sehr geringes Interesse; und da die philosophischen Gedanken, welche im französischen Originalwerke vorherrschend sind, vom Textdichter Cammarano natürlicherweise weggelassen wurden, so blieb nur die nackte Handlung da, welche auch im Drama Voltaires ganz unbedeutend ist.

Verdi wandte sich nun wieder an seinen alten Mitarbeiter Solera mit dem Auftrage, ihm die Dichtung zu einem neuen Musikdrama zu entwerfen. Gleichzeitig machte er ihn auf den Hunnenkönig Attila aufmerksam, der im vierten Jahrhunderte die Civilisation des Abendlandes so arg bedroht hatte, bis er endlich durch Aëtius in der siegreichen Schlacht auf den Catalaunischen Feldern von weiterem Vordringen abgehalten wurde. Das war ein Stoff, welcher sich gewissermaassen den Verhältnissen Italiens analog zur Seite stellte. Attila war im Sinne des Dichters und des Componisten nichts Anderes als der Fremde, welcher Italien noch immer unter seinem Scepter hielt; der Sieg des Aëtius sollte ein Symbol der künftigen freien Grösse des Vaterlandes sein.

In dieser Beziehung hat der »Attila« mit dem »Nabucco« und noch mehr mit den »Lombarden« und dem »Hernani« die politische Tendenz gemein. Verdi schrieb mit wahrer Begeisterung an dieser neuen Oper. In einem Briefe

an Luccardi, den berühmten Bildhauer und Professor der Academie San Luca, schreibt er:[6])

»... Was mich betrifft, so fühle ich mich wohl und schreibe den ‚Attila'! Was für ein schöner Stoff!«

Dieser Brief trägt das Datum vom 8. November 1845; einige Monate später, am 17. März 1846, ging der »Attila« in Venedig am Teatro Fenice in Scene[7]), mit einem Erfolge, welcher die grössten Erfolge, die je der Meister schon geerntet hatte, weit übertraf; der Erfolg wurde von der allgemein verbreiteten Ahnung, dass den Verhältnissen Italiens eine politische Wendung bevorstehe, noch erhöht.

»Nimm Du den Erdkreis hin,
Doch bleib' Italien mir!«

Das war keine politische Illusion mehr, das war ein freimüthiges Bekenntniss seiner eigenen politischen Ideen, seiner Vaterlandsliebe.

Die Handlung des »Attila« steht hinter der des »Nabucco« und auch hinter der der »Lombarden« zurück; in diesem Drama hat Solera den Stoff so behandelt, dass er hier und da mit der historischen Wahrheit in einen argen Conflict gerathen musste. Aber was kümmerte die historische Wahrheit ihn, der in dem »Attila« nur eine Manifestation seiner Gefühle und geheimen Hoffnungen, welche auch das Publicum beseelten, suchte und fand.

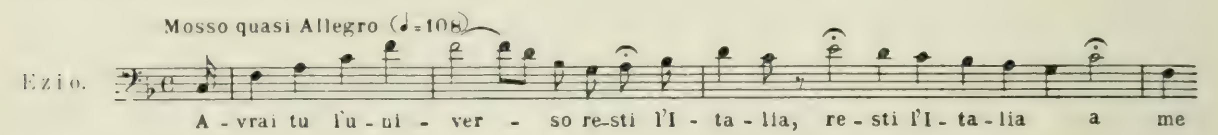
Wenn man auf ein historisches Drama zu sprechen kommt, so sind die Ansichten meist sehr getheilt; dem Einen erscheint ein Stoff oft zu streng-historisch, welcher dem Anderen wieder allzu frei behandelt erscheint. Richard Wagner hat sich wohl mit Recht entschieden gegen das historische Drama erklärt. Man weiss ja nur zu gut, dass man, um dem Schönen, welches allein der höchste Zweck der Kunst ist, zu huldigen, fast immer von dem absolut Wahren abweichen muss. Die Kunst will idealisiren; es ist das ihre besondere Aufgabe und damit stellt sie auch dem Realismus eine Schranke, die nicht überschritten werden darf. Aehnlich wie mit dem Wahren verhält es sich auch mit dem historisch Begründeten in der Kunst. Auch von diesem muss Vieles auf dem Altare des Schönen geopfert werden. Ausserdem muss man bei einem historischen Drama noch mit sehr vielen anderen Dingen rechnen, die an und für sich, wenn auch gering, dennoch in ihrer Totalität sich als unüberwindliche Hindernisse darstellen. Und so, um auf unseren »Attila« zurückzukommen, ist es freilich manchmal sehr banal zu sehen, wie zwei so heterogene Naturen, zwei Menschen, die Nichts auf dieser Welt gemein haben, als einen tödlichen Hass und eine tödliche Feindschaft zu einander, wie Aëtius und Attila, während des Dramas der Entwicklung desselben zu Liebe friedlich bei einander sitzen.

Nun, wir wollen in »Attila« ja nicht ein historisches Drama in engerem Sinne sehen; ein solches zu schreiben ist wahrscheinlich weder dem Dichter noch dem Componisten eingefallen. Der »Attila« bleibt für uns ein historischer Stoff, der ganz frei den bestehenden Verhältnissen angepasst ist.

Die Handlung des »Attila« war ganz darnach angethan, das Publicum hinzureissen. Und nicht nur das Publicum, auch der Componist hatte sich hinreissen lassen; er schrieb zu diesem Drama eine Musik so ganz nach der Eingabe seiner Begeisterung; und wenn dabei auch hier und da etwas Barockes herauskam, so kann man nicht umhin, dem ganzen Werke eine Ursprünglichkeit der Gedanken, eine Unmittelbarkeit der Inspiration und eine Frische bei-

zumessen, welche diese Oper zu einem würdigen Seitenstücke des »Nabucco« und der Lombarden macht.

Es ist in dem ganzen »Attila« ein Enthusiasmus, eine Kraft der Ueberzeugung und eine Gewalt der Suggestion, welche überall lebendig hervortreten. Ohne viele Motive der Oper hier anzubringen, denn musikalisch bedeutet der »Attila« doch sicher nicht einen Fortschritt in der Entwicklung Verdis, sei es mir erlaubt, hier eine Stelle wiederzugeben, welche diesen glühenden Enthusiasmus für die Freiheit, den der Meister auf die Person des Aëtius übertrug, deutlich genug zeigt:



Liegt in diesen wuchtigen und schwungvollen Tönen nicht der Ausdruck einer Seele, die mit der ganzen Kraft ihrer Begeisterung hofft und prophezeit?

Noch einmal und zwar in neuerer Zeit sollten diese wilden Töne hervorquellen aus jener leidenschaftlichen Brust:

Ora e per sempre addio, sante memorie
(Nun fahr auf immer hin, geheiligtes Gedenken)

singt Otello; hier lebt der alte Verdi in seiner unvergänglichen Jugend wieder auf.

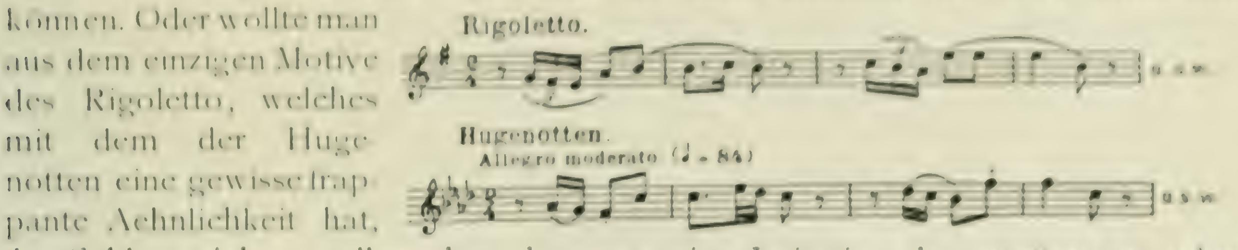
* * *

Einige Biographen, die durchaus das Wirken Verdis in Perioden eingetheilt wissen wollen, endigen hier mit der ersten Periode oder Manier; andere hinwieder, welche auch von derselben Idee geleitet sind, ziehen diese erste Manier noch bis zur »Schlacht bei Legnano« hinaus; diese soll nach ihrer Auffassung die erste Periode schliessen. Sie wollen in den ersten Opern Verdis besondere Kennzeichen unterscheiden, welche sie mit einem immateriellen Bande zu einem grösseren Ganzen verbinden. Andere hinwieder gehen in ihrer »scharfsinnigen« Kritik weiter, indem sie sagen, dass Verdi in der ersten Manier Bellini, in der zweiten Donizetti und Meyerbeer, in der dritten Wagner nachahmt und somit ein Urtheil über Verdis künstlerisches Schaffen fällen, welches geradezu vernichtend sein sollte. Allen diesen Behauptungen fehlt eine richtige und logische Begründung.

Dass Verdi in seinen zwei ersten Opern an Bellini und auch an Rossini sich anlehnte, glaube ich schon gesagt zu haben. Aber, möchte ich fragen, wie kann man es sich als möglich denken, dass er, der noch nicht ganz musikalisch ausgebildet nach Mailand kam, die Luft dieser von Bellinischen und Rossinischen Melodien so durchdrungenen musikalischen Atmosphäre einathmen sollte, ohne etwas davon in sich aufzunehmen? Unter dem unmittelbaren Einflusse solcher Vorbilder musste er zum Nachahmer werden, aber ein Nachahmer blieb er nur in seinen zwei ersten Opern, von welchen ich schon erwähnt habe, dass man sie kaum als zwei mehr oder minder gut gelungene dramatisch-musikalische Versuche betrachten kann. In dem »Nabucco«, seiner dritten Oper, tritt er schon als ein vollkommen künstlerisch entwickeltes, personelles Individuum auf und in den nachfolgenden Opern, die so spontan seinem Herzen entquollen sind, dürfte man sich umsonst bemühen, irgend eine Spur von fremder Nachahmung zu

finden. Was aber die Beschuldigung einer Meyerbeerschen Imitation betrifft, so werden wohl die Herren, welche sie in Verdi suchten, sich von irgend einigen Sonoritäten oder Orchestraleffecten haben verleiten lassen, ein unreifes Urtheil auszusprechen.

Nichts dürfte unmöglicher sein als in einem unserer Componisten einen Nachahmer Meyerbeers herauszufinden. Meyerbeer hat in seiner Musik gewisse prägnante Eigenschaften, die Niemandem entgehen können, es sind aber das Einzelheiten, die man dann in den Werken anderer Künstler oft wiederfindet, aus welchen man aber auf eine Imitation nie wird schliessen können. Oder wollte man aus dem einzigen Motive des Rigoletto, welches mit dem der Hugenotten eine gewisse frappante Aehnlichkeit hat, den Schluss ziehen wollen, dass das erste eine Imitation des zweiten sei, oder vielmehr noch, dass Verdi ein Nachahmer Meyerbeers ist?



Jetzt über ein geistiges Verhältniss zwischen Wagner und Verdi zu sprechen, wäre noch allzu früh; denn in den vierziger Jahren war Wagner in Deutschland noch fast unbekannt und in Italien kannte man ihn überhaupt nicht.

Die nun, welche das Wirken Verdis in drei oder auch gar vier Perioden eintheilten, massen den Opern der ersten Periode eine gewisse Kraft der Rhythmen, einen gewissen heroischen Anflug in den melodischen Ideen, eine markige und kraftvolle Instrumentation bei. Das sind aber besondere Merkmale, die sich bei jedem jungen Künstler in seinen ersten Geisteswerken immer wieder vorfinden; bei einem jungen Künstler ist ja der Enthusiasmus vorherrschend; es ist ja die jugendliche Phantasie, die hier sich Bahn bricht und noch verwildert zum Ausdruck kommt; erst mit dem Zunehmen des Alters, mit dem Zunehmen der praktischen und theoretischen Kenntnisse, wird jenes rauhe ursprüngliche Wesen nach und nach abgeworfen, bis der Künstler auf der Höhe seiner Meisterschaft dasteht. Dieser Evolution entgeht Niemand; ein Jeder ist ihren Gesetzen unterworfen; und so war es auch Verdi; nur mit dem Unterschiede, dass andere Künstler nach und nach mit dem Wachsen der praktischen Kenntnisse alles Jugendliche abstreifen, während er immer jung geblieben ist. In jeder seiner späteren Opern sind Merkmale der früheren Wucht noch unzweideutig zu erkennen; und jene Merkmale, die gerade in ihrer Urwüchsigkeit seine erste Periode bedeuten sollten und folglich mit ihr auch aufhören sollten, finden sich immer wieder. Es wäre hier zu weitläufig, einzelne Stellen anzugeben, um diese meine Meinung zu bekräftigen, der Leser möge sie selbst aufsuchen; er wird bei einem noch so oberflächlichen Durchblättern der Verdischen Partituren sich leicht davon überzeugen können. In Einem könnte man höchstens einen Unterschied zwischen dem jungen und dem gereiften Verdi machen: der junge ist allgemeiner in seinen Manifestationen, der gereifte individueller.

Hier sei es uns erlaubt, einen Blick auf die Verhältnisse der italienischen Opernbühne in den vierziger Jahren zu werfen.

Die Hauptfiguren unter den Componisten sind Donizetti und Verdi. Donizetti hatte sich schon mit seinen Opern einen unvergänglichen Ruhm erworben. Er hatte eine ganze Generation entzückt und sein Genie stand im

vollsten Glanze, als ihn 1845 eine Gehirnkrankheit zwang, vom musikalischen Leben zurückzutreten. Er starb 1847. So blieb nun Verdi allein als der Grösste da. Die Anderen, wenn auch noch so gewaltig und gross, konnten an ihn nicht heranragen. Ein Einziger vielleicht hätte neben ihm ebenbürtig wirken können; aber dieser Einzige war theoretisch viel zu ungebildet, um sich mit ihm zu messen, wenn er auch über eine musikalische Begabung verfügte, die selten ihresgleichen finden dürfte: er hiess Pacini.

Giovanni Pacini wurde am 11. Februar 1796 in Syrakus geboren und widmete sich zuerst in Rom und später in Bologna, unter der Leitung des Padre Mattei, dem Studium der Musik. Endlich begab er sich auch nach Venedig, um bei Furlanetto, dem Capellmeister der Marcuskirche, das, was ihm noch fehlte, zu erlernen. Mit 18 Jahren führte er seine erste Oper »Anetta e Lucindo« in Venedig auf. Sein Hauptwerk ist die am Teatro San Carlo zu Neapel am 29. November 1840 zum ersten Male aufgeführte Oper »Sappho«, deren Text vom bekannten Dichter Salvatore Cammarano herrührt. Er schrieb an neunzig Opern, welche alle eben denselben Mangel aufweisen: mit seinem grossartigen Talente steht die Unzulänglichkeit seiner musikalischen Bildung in grellem Contraste. Von ihm erzählt Monaldi folgende Anecdote[25]):

»Rossini und Donizetti wohnten eines Abends in Bologna gemeinsam der ersten Aufführung irgend einer neuen Oper Pacinis bei. Beide verhielten sich Anfangs schweigend und nachdenkend. Da unterbrach auf einmal Donizetti das Stillschweigen mit dem Ausrufe: ‚Der Esel! der Esel! der Esel!‘ ‚Danken wir Gott‘, fiel Rossini ein, ‚dass dem so ist; sonst hätte dieser Esel uns Alle, wie wir da sind, überflügelt.‘ Der Rossinische Sarkasmus,« bemerkt der Erzähler, »hätte sich nicht schlagfertiger und beredter ausdrücken können.«

Nach Pacini dürfte die erste Stelle unter den damaligen Componisten Saverio Mercadante gebühren. Mercadante, im Jahre 1795 zu Altamura, unweit Neapels, geboren, studirte unter Zingarellis Leitung und widmete sich mit 24 Jahren der Opernbühne. Sein Hauptwerk ist die 1821 am Teatro della Scala in Mailand aufgeführte Oper »Elisa e Claudio«. Er wurde zum Director des Conservatoriums von Neapel ernannt, und starb im Jahre 1870. In seinem Nachlasse befindet sich eine grosse Anzahl Opern, an fünfzig und mehr; alle diese Opern aber haben einen Mangel, der dem der Opern Pacinis diametral entgegengesetzt ist: Mercadante war ein ausserordentlich gelehrter Musiker, ein Genie aber ist er nie gewesen.

Zu diesen grösseren kamen noch andere wichtige Musiker hinzu; es sind das Ricci, Mazzucatto, Coppola, Nini und viele Andere, welche sich zu ihrer Zeit einer grossen Beliebtheit erfreuten; ihre Erfolge waren aber nicht dauernd; ihre Opern wurden mit ihnen begraben; vielleicht ist daran eben der Umstand schuld, dass sie in einer so glänzenden Epoche der Operncomposition lebten, in welcher Alles, was nicht geradezu ausserordentlich war, sich nicht lebensfähig auf die Dauer erhalten konnte.

Nach der Inscenirung des Attila begab sich Verdi von Venedig nach Florenz, um dort in aller Ruhe und Stille seinen »Macbeth« zu vollenden. Er war von Manzoni an Giusti empfohlen worden und fand daselbst sich bald in einen Kreis von Männern hineingezogen, welcher ganz danach angethan war, anregend auf ihn zu wirken. Dieser Kreis bestand aus Männern, wie Capponi, Maffei, Niccolini, Duprez und Anderen, die sich in Literatur und Kunst hervorgethan; kurz, Alles, was Florenz an künstlerisch Erhabenem und wissen-

schaftlich Ausgezeichnetem aufzuweisen hatte, fand er hier vereinigt, und die Gemeinsamkeit der hervorragenden geistigen Anlagen machte ihm diese Männer zu Freunden.

Sein »Macbeth« wurde am 14. März 1847 am Teatro della Pergola aufgeführt[26]) und erzielte einen sehr schönen Erfolg. Es war zwar nicht der lodernde Enthusiasmus, welchen Verdi zu erregen gewohnt war, aber dennoch war diese Aufnahme von Seiten eines so gebildeten und ernsten Publicums für ihn sehr schmeichelhaft. Die lange Einstudirung, mit welcher der Meister seine Sänger, besonders aber die Barbieri-Nini und den Bariton Varesi quälte, ist fast sprichwörtlich geworden; der Meister zeigte dadurch, wie er der grossen Schwierigkeiten, welche der Inscenirung dieser Oper sich entgegenstellen, sich vollkommen bewusst war.

Der »Macbeth« ist Barezzi gewidmet.

»Mein lieber Schwiegervater!

Ich habe stets vorgehabt, Ihnen, der Sie mir ein Vater, Freund und Wohlthäter gewesen sind, eine Oper zu widmen; aber gebieterische Umstände haben mich bisher daran gehindert. Heute, da ich es kann, widme ich Ihnen meinen »Macbeth«, den ich vor allen meinen Opern so sehr liebe. Das Herz bietet ihn an; möge das Herz ihn annehmen.

Ihr aufrichtigster
G. Verdi.«

lautet die Widmung.[27])

Das Libretto zum »Macbeth« ist nichts Anderes als eine schlecht gelungene Bearbeitung des gleichnamigen Shakespeare'schen Dramas, welche Verdi der Feder Piaves zu verdanken hat. Aber nicht nur im Libretto allein liegt der Fehler des »Macbeth«; er liegt vielmehr in seinem musikalischen Stil, von welchem ganz richtig bemerkt worden ist, dass er für ein aristokratisches Publicum nicht gewählt genug und für ein populäres Publicum nicht leicht und ungezwungen genug sei.[28])

Der »Macbeth« wurde in einer neuen Bearbeitung am Théâtre Lyrique in Paris im Frühjahr 1865 wieder aufgeführt. Aber auch hier — der Text Piaves war von Nuitter und Beaumont in's Französische übersetzt worden — konnte ihm die gute Darstellung der Ruy-Balle, Ismaels und Montjauzes nicht zu einem dauernden Erfolge verhelfen.

* * *

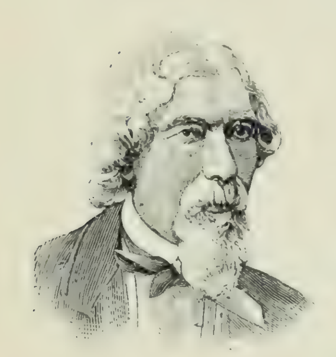
Nach dem Rathe des Bildhauers Duprez hätte Verdi jetzt eine Oper nach Byron's Tragödie »Cain« schreiben sollen, aber sei es, dass er sich diesem Stoffe nicht gewachsen fühlte, oder sei es, dass er bei Zeiten die geringe Theatralität des englischen Originalwerkes erkannte, er folgte lieber dem Rathe des Dichters Maffei und vertönte das Textbuch, welches dieser Schillers »Räubern« entnommen.

Die neue Oper war für London bestimmt; Lumley, der Director des Her Majesty's Theatre, hatte ihm den Auftrag ertheilt, eine Oper zu schreiben, welche in London zum ersten Male aufgeführt werden sollte.

Es kam also am 22. Juli 1847 in dieser Stadt zur ersten Aufführung der »Räuber« (I Masnadieri). Verdi dirigirte selbst das Orchester. Die Oper gefiel aber wenig oder gar nicht. Sie ist zwar im Verhältniss zu den anderen Werken Verdis minderwerthig, aber sie so zu behandeln und ihren Autor

solchen Angriffen auszusetzen, wie es damals in London geschah, war doch etwas zu viel. Ohne Rücksicht sprach man Verdi dabei Alles ab, Talent, Kunst, Sinn für Theatralität, Empfindung, ja sogar die Gabe der Melodie, und verstieg sich bis zu den unsinnigsten Ausdrücken über seine musikalischen Anlagen. Man mag ja zugeben, dass diese »Räuber« nicht eines der besseren Werke sind; aber von diesem bis zu den Vorwürfen, zu welchen sich damals die Kritik vergriff, ist dennoch ein meilenweiter Abstand.

Wie anders war die Aufnahme, die kurze Zeit darauf, im December desselben Jahres, das Pariser Publikum der neuen Bearbeitung der »Lombarden« angedeihen liess, welche an der Académie unter dem Titel »Jerusalem« aufgeführt wurden. Zwar wollte auch hier die Kritik durch tendenziöse Schärfe dem Componisten alle Freude am Erfolge verbittern, aber das Publikum strafte die Vorwürfe der Kritiker Lügen und zeigte sehr gut, dass es verstand, die Schönheiten der Oper ganz und voll zu geniessen. Nicht genug damit, auch Lumley bestrebte sich, durch seinen guten Willen Verdi die feindliche Aufnahme in London vergessen zu machen. Er schlug dem Meister einen Contract vor, demzufolge er die Direction des Orchesters im Her Majesty's Theatre übernehmen sollte, und sich überdies verpflichten sollte, alljährlich eine neue Oper für das genannte Theater zu liefern. Der Contract sollte vorläufig auf drei Jahre abgeschlossen werden und später eventuell verlängert werden. Aber die Verpflichtungen seinen Verlegern gegenüber zwangen Verdi, von diesem sehr günstigen Anerbieten abzusehen. Er hatte sich an sie gewendet, doch waren sie unerbittlich gewesen; er wollte die Arbeiten, die er ihnen noch zu liefern hatte, verzögert oder cassirt sehen, umsonst. Es half kein Bitten und kein Drohen. Darüber missgestimmt, schrieb er jenen »Corsar« (Il Corsaro), welcher am 25. October 1848 in Trieste am Teatro Grande in Scene ging und sehr kühl aufgenommen wurde.[29])


Andrea Maffei.

Der »Corsar« ist eine der misslungensten Opern Verdis. Im Unwillen geschrieben, im Unwillen aufgeführt, wurde sie alsbald vergessen und ihrem Schicksale überlassen. Verdi hielt überhaupt wenig von dieser Oper; er ging nicht einmal nach Trieste, um die Proben zu dirigiren, und eine Krankheit, welche ihn damals befiel, kam ihm vielleicht dabei als Entschuldigungsgrund sehr zu statten. An dem Ganzen wäre doch nichts zu ändern gewesen. Selbst die Kunst der Barbieri-Nini, der Rampazzini, Franchinis und De Bassinis konnte jenem Werke nicht den Lebensodem einflössen.

* * *

Kurze Zeit darauf beendete Verdi seine »Schlacht von Legnano«, welche am 27. Januar 1849 in Rom am Teatro Argentina in Scene ging.[30]) Die De Giuli, Fraschini und Collini sangen die Hauptrollen. Von dieser Oper kann man wohl sagen, dass sie mehr wegen der politischen Allusionen, welche in ihrem Texte enthalten sind, als wegen ihres inneren Werthes gefiel. Nach und nach verlor sie beim Publikum aber allen Anhang, und eine Exhumation, die 1861 in Mailand versucht wurde, hatte nur sehr geringen Erfolg. Das Libretto rührt von Salvator Cammarano her. Ihre Beliebtheit kann, wie gesagt, ohne Rückhalt auf die politischen Zustände und auf den patriotischen

Ruhm ihrer Construction zurückgeführt werden. Verdi war allgemein als der Künstler der italienischen Revolution anerkannt, und der Ruf: Viva Verdi! galt dem noch verbotenen Ausrufe: Viva l'Italia! gleich. Die »Schlacht von Legnano« ist ein ruhmreiches Stück vaterländischer Geschichte, sie krönte die Freiheitsbestrebungen der Mailänder des Mittelalters, und wie man früher im Falle »Attilas« das Symbol der wiedererstandenen Freiheit sah, so sah man jetzt in dieser »Schlacht von Legnano« das Unterpfand des künftigen Sieges.

In der »Schlacht von Legnano« verfällt Verdi wieder in den alten Ton der »Lombarden« und des »Attila«, ja in gewissen Punkten ist er in jener weit heftiger und leidenschaftlicher als in diesen. Zur Zeit, als er sie schrieb, befand sich die Revolution in der schärfsten Gährung, es war schon zu Thätlichkeiten gekommen, der Krieg war schon ausgebrochen; alle diese Umstände hatten auf seine Oper einen ziemlich sichtbaren Einfluss. Die »Schlacht von Legnano« ist eine Oper, die für ihre Zeit geschrieben worden ist, und nur für ihre Zeit; wie ein glänzendes Meteor hinterliess sie eine funkelnde Lichtspur und verschwand dann plötzlich in der dunklen Tiefe.



Teatro Grande in Trieste.

In diese Zeit, um das Jahr 1849, fällt auch der sehr ehrenvolle Auftrag, welchen Garibaldi an Verdi ergehen liess, eine Volkshymne für die Italiener zu schaffen. Wenn Verdi diesen Auftrag ablehnte, so geschah es in der richtigen Meinung, dass man dem Volke nicht so ohne weiteres mit einer Hymne imponiren kann; sollte sie ihre geistige Wirkung auf die Masse ausüben, so musste sie eben von dieser Masse aus vielen herausgesucht werden, um dann durch den einigen Willen der Nation zu ihrem Gemeingute zu werden. Hätte aber Verdi dem Helden beider Welten geantwortet, es sei überflüssig, dass er eine Volkshymne für Italien schreibe, in jeder seiner Opern seien schon so viele Nummern enthalten, welche das Volk selbst zu seinem nationalen Gemeingute schon erhoben habe, wer hätte ihm das verargen können?

Nach der Aufführung der »Schlacht von Legnano« begab sich Verdi nach Paris und miethete dort eine Wohnung in der Rue de la Victoire 13, um in der grossen französischen Metropole seine »Luise Miller« zu vollenden. Aber im Sommer brach die Cholera aus und auf die Bitten seines Vaters kehrte er nach Busseto zurück, wo er sich ein Landgut in Sant' Agata kaufte. Von nun an verbrachte er regelmässig hier mit seiner Gemahlin den Sommer, während er im Winter gewöhnlich in Genua weilte.

Am 8. December 1849 ging nun die »Luise Miller« am Teatro San Carlo in Neapel unter Mitwirkung der Gazzaniza und der Salandri, sowie Maloezzis, de Bassinis und Selvas in Scene. Sie erzielte einen grossen Erfolg, welcher zur Folge hatte, das man sie an den wichtigsten Bühnen Italiens und des

Auslandes aufführte. Besonders in Rom und in Paris wurde sie gerne gehört. In letzterer Stadt wurde sie im December 1852 mit der Cruvelli, in der italienischen Oper, und später, am 2. Februar 1853, mit der Bosio an der grossen Oper aufgeführt und blieb lange Jahre auf dem Repertoire dieses Theaters.

Wenn man die »Luise Miller« durchliest, so drängt sich unwillkürlich der Gedanke auf, dass Verdi in dieser Oper eine Vorstudie zu einem seiner grössten Meisterwerke, der »Traviata«, gemacht habe. In der »Luise Miller« ist ein grosser Fortschritt nicht zu verkennen. Um reinen Empfindungen Ausdruck zu verleihen, hat der Meister hier alles Unnöthige, wie Verzierungen, schwerfällige Ausarbeitungen und Aehnliches, bei Seite geschoben. Schadet doch letzteres dem harmonischen Ganzen insofern, als es dem unmittelbaren Ausdrucke der reinen Empfindung im Wege steht, indem es ihn zu decken versucht.



Teatro San Carlo in Neapel.

Allerdings besteht zwischen der »Traviata« und der »Luise Miller« noch ein grosser Abstand, aber in der »Luise Miller« ist schon der erste Schritt gethan, um diesen Abstand zu überschreiten und sich zur Meisterschaft aufzuschwingen. Bis dahin hat es jedoch noch Zeit, denn Verdi macht nach dieser Oper noch einen kleinen Rückschritt im »Stiffelio«, welchen man am 16. November 1850 am Teatro Grande in Trieste gab.[31]) Dieser Oper geht die ganze Poesie, welche die vorhergehende so reizvoll durchweht, ab. Der Text des »Stiffelio« hat gewissermassen denselben bösen Fehler, welchen der der »Beiden Foscari« aufweist. Er ist von sehr monotoner und trauriger Stimmung. Wohl war von der Feder des grossen Componisten ihm eine Musik verliehen worden, die sicher nicht werthlos genannt werden kann, die sogar glänzende Seiten aufweist; und Verdi wusste dies auch, denn er arbeitete später die ganze Oper in den »Aroldo« um; doch war diese Umarbeitung, wie wir später sehen werden, nicht besonders glücklich.





DREI MEISTERWERKE

Verdi hatte trotz der grossen Erfolge der vielen Opern, welche er in den Jahren 1839 bis 1851 geschrieben, seinem Namen noch kein wichtiges Kapitel in der Musikgeschichte gesichert. Die Werke, welche er bis jetzt geschaffen, trugen zwar den Keim des Lebensfähigen in sich, doch bedeuteten sie in der Geschichte des Musikdramas nicht eine entscheidende Wendung. Verdi war es sich, seinem Talente und seinem Vaterlande schuldig, durch einige grossartige Meisterwerke zu zeigen, dass er seinen glorreichen Vorgängern ein würdiger Nachfolger sei. Das erste dieser Meisterwerke sollte der »Rigoletto« sein. Er war in Venedig zur Aufführung bestimmt und Piave, der schon den Text verfasst hatte, legte ihn, noch bevor Verdi dazu die Musik componirt hatte, der Censur vor, vielleicht eben, weil er die Strenge und Willkür dieser Censur kannte und glaubte, durch einige kleine Veränderungen könnte man jetzt späteren radicalen und unangenehmen Umarbeitungen vorbeugen. Wider sein Erwarten erklärte ihm die Censur, sie werde nie die Inscenirung einer solchen Oper zugeben. Piave war schon nahe daran, in aller Eile ein anderes Libretto zu verfassen; Verdi gab es jedoch nicht zu. »Der Fluch«, wie die Oper ursprünglich heissen sollte, müsse angenommen und aufgeführt werden, war seine Meinung. Und so wäre das Ganze verschoben, wenn nicht aufgehoben geblieben, hätte sich nicht jetzt zum Glück ein Retter in der Noth gezeigt; ein Polizeibeamter mit Namen Martello, welcher eine gewisse literarische Bildung genossen hatte und überdies ein begeisterter Verehrer der Musik Verdis war, versprach, ihnen aus der Klemme zu helfen; einige kleine Aenderungen müssten allerdings vorgenommen werden, die Person des Königs Franz I. müsse durch die Person des Herzogs von Mantua ersetzt werden, der Titel der Oper dürfe nicht so romantisch klingen, viel schöner wäre es, ihn von Triboulet oder Rigoletto, den Hauptbelden der Oper, abzuleiten u. s. w.; wenn man diesen seinen Rath befolge, so würde er schon sorgen, dass die Erlaubniss zur Inscenirung ertheilt werde. Verdi und Piave sahen



Francesco Maria Piave.

ein, dass diese unwesentlichen Aenderungen die dramatische Handlung keineswegs beeinträchtigen konnten, und befolgten den Rath Martellos, welcher auch seinerseits alle Hebel in Bewegung setzte, um seinem Versprechen nachzukommen. Verdi ging nun nach Busseto und schrieb dort in der Stille seiner Häuslichkeit diese wundervolle Oper in der Zeit von vierzig Tagen. Darauf kehrte er nach Venedig zurück und man fing an die Oper zu probiren. Alles ging ganz trefflich von statten, nur der Tenorist Mirate, welcher den Herzog von Mantua zu singen hatte, beklagte sich, dass Verdi ihm noch nicht jenes kleine Lied überreicht habe, welches den letzten Act eröffnen sollte, und das er es jetzt, da noch kaum einige Tage zur öffentlichen Aufführung fehlten, unmöglich einstudiren könnte.



Villa Sant' Agata.

Nach einer Zeichnung der „Scena Illustrata“.

»Morgen sollst Du es haben,« erklärte ihm Verdi, und in der That, am folgenden Tage übergab ihm der Maëstro das Lied mit den Worten: »Mirate, gieb mir Dein Ehrenwort, dass Du diese Melodie bis zur Aufführung ganz für Dich behalten wirst, ohne sie jemandem vorzuträllern und noch weniger vorzusingen, denn sonst ginge alle Wirkung verloren; man würde mir das Ding noch vor der Aufführung an allen Strassenecken singen, und mich dann, wenn es im Theater gesungen wird, einen Dieb schelten.« Mirate versprach. Während der Generalprobe legte der Maëstro noch allen ans Herz, ja nichts von diesem Liede verlauten zu lassen; und merkwürdiger Weise blieb das von so vielen Menschen behütete Geheimniss ein Geheimniss.

Als am 11. März 1851 der »Rigoletto« in Scene ging, gab es einen Beifall, welcher nicht enden wollte.[32]) Der Erfolg erreichte seinen Höhepunkt

im letzten Acte, und das kleine so volksthümliche und dabei doch so geniale Lied electrisirte die Zuhörer. Am Tage darauf, wie Verdi es richtig vorausgesehen hatte, sang man es in Venedig an allen Ecken und Enden.

* * *

Ich habe schon früher bereits bei Besprechung des »Hernani« erwähnt, dass Verdi die damalige Niederlage Victor Hugo gegenüber bald mit einem glänzenden Siege vergolten werden sollte, diese Vergeltung war der »Rigoletto«.

Die Person des Rigoletto ist eine rein menschliche und nur wenig idealistische Wiedergabe jener sehr oft vorkommenden Classe von Unglücklichen, die, nicht genug, dass sie vom Schicksale getroffen sind, überdies noch die Unbilden der Mitmenschen zu ertragen haben. Unter dem Gewande des Hofnarren, der einen sensationslüsternen, liederlichen Despoten belustigen muss, welcher ihm seine Tochter noch dazu raubt; jenes Hofnarren, gegen den das Schicksal sich so vergreift, dass es die Pfeile, welche bestimmt waren, heilige Rache an seinem Feind zu üben, auf ihn selbst ablenkt und in dem Liebsten, was ihm noch geblieben ist, zu Tode trifft, birgt sich ein grosses, rein menschliches, wahres Fühlen, der Geist des Märtyrers der menschlichen Härte und des ewigen Egoismus.



V. Maurel als Rigoletto.

Photographie von Ganzini & Gabrieli, Mailand. Im Besitze des Musikhistorischen Museums des Herrn Fr. Nic. Manskopf in Frankfurt a. M.

Wollte man sich in einen Vergleich zwischen dem Autor und seiner Schöpfung einlassen, so könnte man zwischen beiden gewisse Berührungspunkte finden.

Jener Verdi, welcher nach dem Tode seiner ersten Gattin, seiner zwei Kinder und nach dem Unglücke seiner zweiten Oper dem grausamen Spotte des Publikums ausgesetzt war, weil man verlangte, dass er, dem nur Thränen die Augen trübten, lachend die Menge zum Lachen hinreisse, musste gewissermassen ebenso fühlen, als der arme Rigoletto, der in der Verzweiflung seines Leides mit Spott daran gemahnt wird, dass er ein Hofnarr sei. Ist die Rolle, welche bei jener Gelegenheit das Publicum gespielt hatte, nicht ähnlich der Rolle des Herzogs von Mantua und seiner ergebenen Höflinge, welche in wildem Hohne den ungeheuren Frevel begingen, die frische Narbe in seinem Herzen bis zum Verbluten aufzureissen? Ich weiss nicht und will es auch nicht behaupten, dass diese Analogie der Stimmungen sich im Geiste Verdis geltend gemacht hat, als er seinen »Rigoletto« schrieb, aber der Gedanke daran drängt sich unwillkürlich in mir auf und erscheint mir nicht so unbegründet. Verdi hat ja in dem »Rigoletto« die Hauptfigur, mit Vernachlässigung aller anderen noch so wichtigen Personen, so scharf musikalisch charakterisirt, er hat die musikalische Darstellung jenes Unglücklichen, welcher in seinem aller Harmonie der Formen spottenden Körper eine solche grosse und erhabene Seele barg, mit solchem Enthusiasmus, ich möchte fast sagen Egoismus, behandelt, dass durch diesen Umstand meine Vermuthung an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

Kann man sich in das Leiden einer Person so hineinleben, wenn man

auch für ihren Charakter, für ihre geistigen Vorzüge und Fehler, noch so eingenommen ist? Ist nicht Alles, was der Künstler unter Eingebung seiner schaffenden Natur hervorbringt, ein Stück seines eigenen Lebens, eine Episode, welche er mehr oder weniger einer Idealisirung unterzieht und sie unter einer anderen äusseren Form versinnlicht, wobei der Grundgedanke, das ursprüngliche Gefühl immer dasselbe bleibt und keiner Modification untersteht?

Der »Rigoletto« ist an und für sich ein Meisterwerk, welches genügen würde, ein ganzes Künstlerleben zu illustriren. Er ist in einer unglaublich kurzen Zeit geschrieben worden, man sagt in vierzig Tagen; aber man muss doch annehmen, dass diese vierzig Tage Tage der materiellen Arbeit und der technischen Ausführung der Gedanken waren und dass er schon seit längerer Zeit, vielleicht unbewusst, des Meisters Sinnen beherrschte. Und dennoch dürfte diese Tour de force ihm Keiner so leicht nachmachen; aber so ist es mit dem Genie beschaffen und besonders bei südlichen Naturen: es ist die Eingebung des Augenblickes, die da schöpferisch wirkt; mag man den Keim noch so lange vorher in sich getragen haben, nur in dem einen Augenblicke drängt es sich hervor und — bleibt für immer.

»Rigoletto« als Ganzes genommen, ist ein geniales Werk; wenn aber Jemand in diesem Werke auf die Suche nach interessanten Details gehen wollte, so würde er staunen über die wunderbaren Schönheiten, auf die er bei jedem Schritte stossen würde. Es ist nie meine Neigung gewesen, bei Besprechung eines Kunstwerkes mich in Einzelheiten zu verlieren; ich meine, dass durch eine allzu gespannte Beachtung des Einzelnen die richtige Auffassung des Ganzen beeinträchtigt werde. Damit will aber nicht gesagt sein, dass ich von der Betrachtung ganzer Nummern oder ganzer Acte absehe. Im »Rigoletto« ist Alles schön, hervorragend aber ist der letzte Act und besonders das Quartett.

Wenn wir uns die dramatische Situation des Letzteren vergegenwärtigen — auf der einen Seite den leichtfertigen Herzog von Mantua, welcher lächelnd und tändelnd um die Liebe eines Wesens wirbt, das ihm an Leichtfertigkeit und Roheit nichts vorzuwerfen hat, auf der anderen Seite den unglücklichen Vater mit seinem unglücklichen Kinde in einer Stimmung, die eine wirkliche tragische Höhe erreicht — so müssen wir uns eingestehen, dass die Vertönung dieser Nummer dem Musiker ausserordentlich viele Schwierigkeiten darbot. Und wie spielend hat Verdi alle diese Schwierigkeiten überwunden! Man betrachte nur die musikalischen Motive, welche die Empfindungen der einzelnen Personen ausdrücken sollen:



wie sind diese Motive charakteristisch und wie vertragen sie sich. Indadem sie Ausdrücke so verschiedener Gefühle sind, untereinander so harmonisch, reizvoll und schön. Es ist hier in dem ganzen Quartette eine Klarheit und eine Genauigkeit in der contrapunktistischen Ausführung, welche ihres Gleichen nicht wieder findet. Keine Stimme kann die andere übertönen, kein Verzweiflungsschrei Gildas stört das scherzende Spiel Magdalenas und des Herzogs, und die tiefen Noten Rigolettos, so drohend sie auch klingen, sie verschmelzen wunderbar mit dem Ganzen, ohne irgend einen einzigen dissonirenden Effect, als den vom Componisten beabsichtigten, hervorzubringen.

Das Quartett des »Rigoletto« steht einzig in seiner Art da; es ist nicht nur bis jetzt unübertroffen geblieben, sondern bis jetzt ist ihm noch kein Seitenstück geliefert worden. Erst in jüngster Zeit hat ein Maestro der neuitalienischen Schule versucht, eine ähnliche, wenn auch dramatisch weniger gespannte, Stimmung zu beschreiben. Es ist ihm dieser Versuch sogar trefflich gelungen, er hat dabei sehr viel Talent und Geist gezeigt und damit ein Versprechen, ein sehr ehrenvolles Versprechen künftiger Leistungen gegeben. Wenn er sich auch nicht auf die Höhe des Verdischen Quartettes geschwungen hat, so hat er doch gezeigt, dass auch die neue italienische Schule grosse Fortschritte macht und dass die Zeit, in welcher sie ihren Triumph feiern wird, vielleicht in nicht so ferner Zukunft liegt.

In »Rigoletto« ist die Verfeinerung der Formen und Motive, welche in »Luise Miller« schon angedeutet wurde, ausgeführt. Die Rhythmen sind viel mannigfaltiger, die Harmonien viel interessanter und der Contrapunkt viel kunstvoller als in den früheren Opern. Der Künstler tritt in dieser Oper überall in den Vordergrund. Es mag zwar dem modern angelegten und an das Complicirte so gewöhnten Ohre sicher Manches hier und da im »Rigoletto« allzu einfach, ja sogar banal erscheinen; freilich, der Meister hat sich darin dem Geschmacke seiner Zeit bis zu einem gewissen Punkte gefällig erwiesen, aber kann ein solcher Vorwurf berechtigt sein bei den unvergleichlichen Schönheiten und bei der so tief empfundenen Dramatik des ganzen Werkes?

Obwohl der »Rigoletto« in Venedig mit grossem Wohlgefallen aufgenommen wurde, so musste er sich doch dem unvermeidlichen Schicksale grosser Meisterwerke fügen. Er gefiel nicht gleich überall; an einigen Theatern fiel er sogar durch; man hatte sehr Vieles an ihm auszusetzen: es ist eine alte Schwäche des Menschen, das, was über sein unmittelbares Begriffsvermögen erhaben ist, zu verkennen, niederzureissen. Die »Norma« und der »Barbier von Sevilla« hatten ein ähnliches Missgeschick, und dieses sollte auch der »Traviata« nicht erspart sein. Ja, wenn man noch weiter gehen wollte, sollte man nicht bedenken, dass die Wagnerschen Opern noch jetzt um die volle Anerkennung ihres Werthes kämpfen? Leicht erworbene Erfolge sind selten dauerhaft; auch hier trifft das alte Symbol des Herkules am Scheidewege zu.

Doch bahnte sich der »Rigoletto« nach und nach seinen Weg durch alle Schwierigkeiten. Er existirt noch immer im Repertoire der Theater beider Welttheile und wird aus ihm schwerlich gestrichen werden.

* * *

Im Jahre 1836 brachte der spanische Dichter Antonio Garcia Guttierez, einer der Mitbegründer der romantischen Schule in der hiberischen Halbinsel, auf dem Teatro del Principe zu Madrid sein Drama »El Trovador« auf die Bühne und fand seine Hoffnungen mit einem grossartigen Erfolge bestätigt. Das Glück, welches dieses Drama überall hatte, sowie seine Vorzüge, veranlassten Verdi, an Cammarano den Auftrag ergehen zu lassen, ihm ein Textbuch nach diesem Sujet zu schreiben. Doch nicht nur mit diesem Werke gab sich Verdi nun ab, er hatte in Paris die »Cameliendame« von Dumas gehört und sich für den Stoff so begeistert, dass er Piave bat, ihm ein Libretto mit Grundlegung desselben zu dichten. Er arbeitete also gleichzeitig an zwei Opern und lebte deshalb sehr zurückgezogen, ohne viel von sich hören zu lassen. Zuerst wurde der »Troubadour« vollendet, und unter Mitwirkung der Penco, der Gozzi, Boucardés, Guicciardis und Balderis am Teatro Argentina am 19. Januar 1853 aufgeführt. Die Aufnahme war eine sehr ehrenvolle, begeisterte. Die Oper gefiel ausserordentlich, und ebenso gefielen die wunderbaren Solisten, besonders der Sopran Penco und der Tenor Boucardé. Das waren Sänger, die mit einer solchen Stimme und einem solchen künstlerischen Temperamente ausgestattet waren, dass kein noch so strenger Kritiker an ihrer Darstellung etwas auszusetzen fand; und das will viel besagen; jene Zeit war so reich an Gesangskräften ersten Ranges, dass Publikum und Kritik wirklich verwöhnt waren; man bedenke nur, dass die Talente einer Frezzolini, einer Barbieri-Nini, einer Jenny Lind, einer De-Giuli, eines Fraschini, eines Lablache, eines Boucardé und so vieler Anderer in der schönsten Blüthe standen. Jene Zeit war thatsächlich die Zeit der grossen Sänger, und auch jene, welche nicht so ganz der »guten, alten Zeit« huldigen, müssen es gestehen, dass die Gesangskunst damals in einer Blüthe stand, von welcher unsere moderne Gesangskunst kaum einen schwachen Abglanz wiedergiebt. Der Verfall, welcher jetzt eingetreten ist und noch sich ausbreiten wird, da die modernen Componisten mit der Stimme nicht ordentlich umzugehen verstehen oder die Wichtigkeit, welche ihr zukommt, nicht erkennen wollen, ist sehr zu bedauern. Der Sänger gilt in der modernen Oper kaum mehr als ein Solo-Oboist, oder Solo-Horn, oder Cello; er wird kaum mehr als ein Mitglied des Orchesters angesehen; das Orchester spielt jetzt die Hauptrolle; unbekannte, neue, ganz merkwürdig klingende Instrumente werden hervorgesucht, um neue, excentrische Klangfarben hervorzurufen; man ist manchmal mehr in Verlegenheit, einen guten Orchestersolisten ausfindig zu machen, als einen leidlichen Sänger; der reine Gesang mit Orchesterbegleitung hat aufgehört; und wenn es so weiter geht, dürfte der Tag nicht ferne sein, an dem man von einem Orchester mit... Gesangsbegleitung sprechen wird. Daher der Verfall der Gesangskunst; es ist auch symptomatisch, dass alle grossen Sänger, welche noch heute übrig geblieben sind, nur in älteren Opern auftreten, in welchen sie sich heimischer finden, als in den neueren. Diese Décadence der Gesangskunst auf ihrer schiefen Ebene im Falle zu beschleunigen oder aufzuhalten, hängt lediglich von den Componisten ab. Wenn man wieder von der menschlichen Stimme das verlangen wird, was sie von Natur aus geben kann und soll, wird eine neue Aera der Gesangskunst aufblühen; wird man aber das Stimmorgan zum einfachen Masseninstrument herabwürdigen, so muss der Verfall dieser Kunst sehr schnell vor sich gehen.

Der »Troubadour« ist zweifellos die populärste Oper Verdis; es ist jene

Oper des grossen Componisten, welche am tiefsten in das Herz der Menge einzudringen vermochte. Eben aus diesem Grunde vielleicht haben viele der Oper den Vorwurf der Vulgarität gemacht. Die beste Antwort auf diesen Vorwurf ist die, welche Reyer einem Herrn gab: »Ja, er ist vulgär, vulgär wie die echte Leidenschaft, wenn sie mich derb anfasst; vulgär, wie die schönsten Scenen aus Shakespeare, in welchen jede Künstelei ausgeschlossen ist, da die Verfeinerung der Accente die Aufrichtigkeit beeinträchtigen würde.« Wenn man nach den Ursachen dieser Popularität forschen wollte, so würde man vor allem im Libretto die sichere und scharfe Weise, mit welcher die einzelnen Charaktere gezeichnet sind, bewundern müssen. Sie behalten jene originelle Urwüchsigkeit, welche ihnen der spanische Dichter verliehen hatte. In dieser Beziehung hat der Textdichter Cammarano wirklich Vorzügliches geleistet. Aber alles das würde nicht genügt haben, dem Werke Lebensfähigkeit zu verleihen, wenn der Componist die Handlung nicht mit so grossartigen musikalischen Linien ausgestattet hätte. Zu einer Frische der Inspiration und Unmittelbarkeit der Ideen ohne gleichen gesellt sich in dieser Partitur eine gewählte und dennoch einfache Harmonisirung, eine leichte und doch effectvolle Instrumentation und eine dramatische Kraft, die wirklich bewunderungswürdig ist. Unter allen Acten nimmt sich am besten der letzte aus. Das Miserere in diesem Acte ist eine Nummer von einer so erschütternden dramatischen Grösse und Einfachheit, wie man sie umsonst in unserer modernen Musik suchen könnte, in unserer modernen Musik, welche sehr oft den Fehler begeht zu glauben, dass dem Zuhörer eine dramatisch gespannte Situation nur unter einem wilden Aufheulen des ganzen Orchesters zu geben sei, und nicht bedenkt, dass manchmal Pausen viel beredter sind als der schrecklichste Lärm. Ich will mit diesen Worten nicht einzelne Componisten treffen, welche dieser dramatischen Ausdrucksweise huldigen, sondern vielmehr im Allgemeinen jene sehr discutable Richtung tadeln, welche das Musikdrama in neuerer Zeit genommen hat, bei welcher der Künstler in früher Verstellung den Mangel an natürlicher Begabung durch ein ebenso banales als unkünstlerisches, kreischendes Geräusch zu decken versucht.

Um wieder auf das Miserere und den letzten Act des »Troubadours« zurückzukommen, muss man zum Lobe Verdis anerkennen, dass die Mittel, mit welchen er den Ausdruck einer so erschütternden Tragik erreicht hat, sehr einfache und geringe waren: Ein Orchester, welches man heutigen Tages sicher nicht wagen würde mit dem Titel eines »grossen Orchesters« zu beehren, wenige Chorstimmen; auf der Bühne dürftige Decorationen, keine Lichteffecte, keine Masken . . . das ist Alles.

Wer hat aber bei dem Anhören dieser gewaltigen Schöpfung nicht den Eindruck des Grossen, des Uebersinnlichen, des Hohen erhalten; wessen Herz war so verschlossen, dass jene wundervollen Töne es nicht durchdrungen hätten?

Es mag wohl wahr sein, dass der »Troubadour« hinter dem »Rigoletto« und der »Traviata« und noch anderen Opern Verdis zu stehen kommt. Die Unebenheit des Stils wird daran wohl die meiste Schuld tragen. Zwischen dem »Troubadour« und dem »Rigoletto« besteht ein ähnliches Verhältniss, wie zwischen den »Lombarden« und dem »Nabucco«. Während im »Rigoletto«, wie es früher in dem »Nabucco« der Fall war, der musikalische Stil ebenmässig und fest dasteht, so ist er im »Troubadour« wie in den »Lombarden« unruhig, unbestimmt, wild und leidenschaftlich.

* * *

»Ich habe Dir nach der ersten Vorstellung der »Traviata« nicht geschrieben, ich schreibe Dir nach der zweiten. Der Erfolg ist ein Fiasco gewesen! Ein vollständiges Fiasco. Ich weiss nicht, an wem die Schuld gelegen hat; es ist besser, darüber nicht zu reden. Ich will Dir nichts über die Musik sagen, und gestatte mir, dass ich Dir nichts über die Mitwirkenden sage« . . . .

So schreibt Verdi in einem Briefe vom 8. März 1853 an seinen Freund Luccardi in Rom.

Verdi hatte in der »Traviata« den Versuch gemacht, die complicirten Handlungen der alten Opern möglichst auf das Einfachste zu reduciren, und dabei den eigentlichen Zweck des Dramas in den inneren seelischen Gefühlen, welche das Ganze zusammenhalten sollen, und nicht im forcirten Zusammenhange einer sich mehr oder weniger zufällig entwickelnden Handlung gesucht. Er hatte damit den Conventionen, welche der damals geltende Geschmack auferlegte, den Krieg erklärt. Darin dürfte der erste Grund des Fiasco, welches die »Traviata« bei ihrer ersten Aufführung traf, zu erklären sein.

Ein zweites Element, welches die Neuheit des Werkes augenscheinlich noch vermehrte und den Erfolg compromittirte, waren die Costüme. Das moderne Pariser Costüm machte beim Publicum keinen guten Eindruck und erschien zum mindesten befremdend.

Die dritte und directeste Ursache war aber die mangelhafte Aufführung. Verdi beging da in der Wahl der Sänger einen bösen Fehler, an welchem vielleicht auch andere Umstände ihren Theil der Schuld hatten. Er liess die Rolle der schwindsüchtigen Violetta von einer Dame spielen, die Alles eher denn schwindsüchtig aussah; ja im Gegentheil, Signora Salvini-Donatello sah so blühend und gesund aus, dass das Publicum, als der Arzt im letzten Acte ganz ernst erklärte, dass ihre Krankheit sie kaum mehr als eine Stunde noch am Leben lassen werde, in lautes Lachen über — den gelungenen Witz ausbrach, und dieses Lachen wirkte ansteckend und brachte Alles ausser Rand und Band. Die Oper fiel durch und am Abend darauf, als man sie noch einmal aufführte, wurde sie nicht besser aufgenommen.

Verdi selbst muss wohl eingesehen haben, dass die grösste Schuld des Misserfolges an der schlechten Aufführung lag. Auch aus dem citirten Briefe an Luccardi ersieht man das: »Gestatte mir, dass ich Dir nichts über die Mitwirkenden sage.«... heisst es dort; das ist nicht leicht misszudeuten. Verdi war oft zurückhaltend mit dem Lobe, aber wo Lob am Platze war, da geizte auch er mit dem Lobe nicht. Hier, wo ein Mangel an Lob so unzweideutig sich ausnehmen musste, ist es sicher, dass er selbst erkannt hatte, wie wenig bei jener Gelegenheit die Sänger ihrer Aufgabe gewachsen waren. Wie er seine »Traviata« wirklich in ihrem wahren Werth zu schätzen wusste, ersieht man aus dem Umstande, dass er ein Jahr darauf in demselben Venedig vor demselben Publikum, welches ihn ausgelacht hatte, eine Aufführung seiner Oper am Teatro San Benedetto mit anderen Sängern und anderen Costümen versuchte. Diesmal gab ihm der Erfolg recht; »Traviata« wurde verstanden und in den Himmel emporgehoben.

Wenn auch Verdi im »Rigoletto« eine Leistung in Bezug auf musikalische Schönheit darbot, wie sie fast einzig dasteht, so hat er in der »Traviata« eine Oper geschaffen, welche durch ihre Neuheit und ihre Originalität einen ausserordentlichen und prägnanten Fortschritt auf dem Gebiete

des musikalischen Dramas bezeichnet. Die »Traviata« ist eines jener wenigen Werke, welche auserkoren sind, lange Jahre hindurch einen entscheidenden Einfluss auszuüben, sozusagen Schule zu machen. Spontinis »Vestalin«, Rossinis »Tell«, Bellinis »Norma« und Verdis »Traviata« könnte man wohl als die wichtigsten italienischen Opern dieses Jahrhunderts ansehen. Der Einfluss der beiden ersteren erstreckte sich mehr auf fremde, nichtitalienische Schulen, die »Norma« und die »Traviata« aber haben sich in der italienischen Oper absolut geltend gemacht.

Auch ihr Schicksal ist ganz ähnlich, beide zuerst verschmäht, ausgelacht, unbegriffen, und dann den grössten Beifall erregend, und das wegen ihrer Neuheit, wegen der Kühnheit ihrer Autoren, welche den Conventionen trotzten, wegen ihrer allzugrossen Verschiedenheit von dem Alltäglichen und Mittelmässigen. Will man in diesem Vergleiche weitergehen, so findet man, dass die Stimmung des Briefes, den Verdi nach der Aufführung seiner »Traviata« an Luccardi richtete, vollkommen derjenigen Bellinis in einem Briefe entspricht, den er an Florio nach dem Falle der »Norma« schrieb.



Guiseppe Verdi (circa 1855).

Stich von Ch. Geoffroy im Besitze der Musikhistorischen Sammlung des Herrn Fr. Nic. Manskopf in Frankfurt a. M.

Wenn man die Opern, welche vom Anfange unseres Jahrhunderts bis zu den fünfziger Jahren und später entstanden, betrachtet, so wird man sich gestehen müssen, dass diese Opern unter dem stärksten Einflusse des Romanticismus stehen. Romanticismus ist ein sehr weiter und eben wegen seiner Unbestimmtheit zu oft gebrauchter Ausdruck; ich erinnere mich, vor einigen Jahren in Florenz aus dem Munde eines der berühmtesten unserer Literaten eine Definition des Wortes romantisch gehört zu haben, welche ungefähr so lautete: Die Bezeichnung romantisch stammt aus den nordischen Ländern; sie galt als Synonym für wunderbar, abnorm, ungewöhnlich; und da den Bewohnern des Nordens Natur und Menschen im Süden als etwas Wunderbares, Abnormes und Ungewöhnliches vorkamen, so fand sich dazu die Bezeichnung romanisch oder noch intensiver romantisch. Bei uns Italienern ist eben das Umgekehrte der Fall gewesen; wir fanden Abnormitäten und Wunder im uns wenig bekannten oder ganz unbekannten nordischen Leben und adoptirten, wenn auch mit Unrecht, dasselbe Wort, welches in diesen Ländern uns gegenüber gebraucht wurde. Also romantisch wäre in diesem Sinne das Fremdländische und auch das in vergangenen Zeiten sich Abspielende.

Ueberträgt man nun diese Definition auf die Opernschulen der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, so findet man, dass alle hier wirklich romantisch sind. Auch die historischen Opern entbehren nicht eines romantischen Anfluges. Die Ausnahmen sind überhaupt nur selten und alleinstehend. Vielleicht die »Norma« allein wird classisch und nicht romantisch, sowohl in Bezug

auf Sujet wie auf Musik, genannt werden können. Unter diesen Umständen musste die »Traviata« wirklich eine grosse Revolution im Wesen der damaligen Oper mit sich führen. Das Sujet ist nicht romantisch, auch wenn es auf den ersten Blick hier und da als solches erscheinen kann. Das Drama ist ein Seelendrama, welches sich mehr dem Realismus nähert und die Handlung, die an sich ja ziemlich unbedeutend ist, mehr als ein äusseres Gewand um sich hat. Es ist hier nichts Wunderbares, nichts Exotisches, nichts Mittelalterliches, was dem Ganzen den Schein des Uebersinnlichen verleihen sollte. Ein einfaches, wirkliches Drama, wie es noch heute immer wieder im wirklichen Leben vorkommen kann, bildet den Kern des Ganzen. Es ist die aufopfernde Liebe, die sich in einem Wesen manifestirt, von welchem man bei gegebenen Umständen kaum eine solche Manifestation erwarten dürfte. Giebt es etwas Rührenderes als diese heroisch bekämpfte, leidenschaftliche Liebe der armen Violetta, welche sich zur Märtyrerin der Familienehre des Geliebten macht, sich von ihm in seiner Verachtung zu Tode beleidigen lässt und erst ihre wahren Gefühle ihm offenbart, als sie einsieht, dass sie ihn und seinen Vater zur Achtung für ihre Heldenthat gezwungen hat?

Ist hier in dieser Oper nicht der verklärte Ausdruck des intensivsten und reinsten Gefühles, welches das Menschenherz aufzehrt, erreicht?

Mag ein Wesen noch so tief gefallen sein, eine hohe und selbstlose Liebe kann es wieder emporheben; dieser Grundgedanke der Dumas'schen »Dame aux camélies« und der Verdischen »Traviata« war schon früher von Goethe in »Der Gott und die Bajadere« verwerthet worden, ein Gedicht, welches dann auch von Auber und Anderen in Musik gesetzt wurde. Nur liegt zwischen diesen Doppelwerken ein grosser Unterschied, der in der Darlegung der Idee, in der äusseren Form besteht. Während Goethe sich auf dem Gebiete des Uebersinnlichen gehalten hat und in Indien das Drama sich abspielen lässt, hat Dumas sich das Ganze viel realer, natürlicher vorgestellt und uns in der Gestalt der Marie Duplessis, die durch Attribution der grossartigen charakteristischen Anlagen Violettas über Verdienst geehrt wird, seine Idee in eine Form gekleidet, welche leicht fasslich und ganz wahr erscheint.

Als Piave aus diesem Drama ein Libretto für Verdi zu schreiben hatte, vermochte er deshalb sich so in das Ganze hineinzuleben, dass dieses Libretto wirklich gut ausfiel. Wenige Personen, fast gar kein Chor, oder wenigstens ein nach den Begriffen jener Zeit eine unbedeutende Rolle spielender Chor, keine effektvollen und auf grosse Wirkung berechneten Scenen, nichts, das irgendwie der Phantasie des Musikers Fesseln anlegen konnte, war der nächste Zweck des Dichters.

Verdi schrieb hier eine Musik, die so ganz der Ausfluss unmittelbarster Inspiration ist; er konnte sich so ganz gehen lassen, aus dem Herzen schreiben und in das Herz der Menge dringen.

Näher auf dieses Werk einzugehen wäre wohl unnöthig und erschiene fast wie ein Pleonasmus. Es ist ja so allgemein beliebt und bewundert und wird überall, sowohl in Italien, als im Auslande, aufgeführt. Die Anziehungskraft, die es ausübt, wird sich nicht vermindern, so lange dieses Werk, welches dem innersten Gefühle entsprungen, den Weg zu den Herzen Jener finden wird, welche fühlen, begehren und lieben.





AUF FREMDEN BÜHNEN.

Die Franzosen gaben im Jahre 1854 einen glänzenden Beweis der Hochachtung, welche sie dem italienischen Meister zollten. Sie beehrten ihn mit dem Auftrage, ein Werk zu schreiben, welches an der Grossen Oper gelegentlich der bevorstehenden Weltausstellung aufgeführt werden sollte.

Nicht, dass es zu jener Zeit in Frankreich an guten Operncomponisten gefehlt hätte, es waren ja ein Auber und ein Halévy da, welche noch in der Blüthezeit ihres Schaffens standen, und auch die anderen Länder waren in dieser Beziehung gut vertreten, aber mit dieser Wahl, bei der es sich um die Verherrlichung einer Ausstellung handelte, an welcher alle Nationen theilnehmen sollten, wollte man gerade den Meister auszeichnen, welcher unter allen der grösste war. Das Textbuch, welches Verdi überreicht wurde, war von Scribe und Duveyrier verfasst und betitelt: »Les Vêpres siciliennes«. Es behandelte jenen denkwürdigen Aufstand, welcher, von Giovanni da Procida im Mai des Jahres 1282 hervorgerufen, mit der Vertreibung sämmtlicher Franzosen aus Sicilien endigte. Auf den ersten Blick mag es sicher befremdend erscheinen, dass Verdi damals und gerade bei einer solchen Gelegenheit einen Stoff behandelte, welcher fast als eine Provocation hätte gelten können; und doch muss man wissen, dass die Wahl des Stoffes nicht von Verdi, sondern von den beiden französischen Textdichtern herrührt, und dass das französische Publikum darin gar keine Herausforderung sah, sondern vielmehr, als es zur ersten Vorstellung am 13. Juni 1855 kam, die Oper mit grossem und aufrichtigem Beifall aufnahm.

Verdi schrieb diese Oper in sehr kurzer Zeit: er fing sie in Paris am Ende des Frühlings 1854 an; im Spätherbste war sie schon vollendet. Die Proben nahmen mehr als sechs Monate in Anspruch, und dieser Fleiss, diese Ausdauer in der Einübung hatten zur Folge, dass die Wiedergabe der »Sicilianischen Vesper« eine überaus glänzende war. Die Damen Cruvelli, Sonnier

und die Herren Guéymard, Bonuchée und Obin waren unübertrefflich; Chor und Orchester standen ihnen an Kunst nicht nach. Verdis neue Musik gefiel sehr gut, fand sehr viele Anhänger und auch sehr viele Feinde. In der Journalistik erregte sie eine sehr lebhafte Polemik, die ziemlich lange andauerte.

Die »Sicilianische Vesper« hat an und für sich keine politische Bedeutung und will auch keine haben; das Drama ist sehr allgemein gehalten und überdies sind Personen, Ort und Zeit der Handlung so wenig massgebend, dass diese Oper in vielen Städten Italiens unter dem Titel »Johannes von Guzman« als nach Portugal verlegt aufgeführt wurde, ohne dabei an ihrer Einheitlichkeit sonderlich zu verlieren. Dass genannte Veränderung in Folge des Eingreifens der Censur geschah, braucht nicht besonders erwähnt zu werden; es ist ja wohl bekannt, dass damals die Censur auch dort politische Tendenzen und Allusionen herauszufinden glaubte, wo sie in Wirklichkeit nicht vorhanden waren.



Sofia Cruvelli.
Original im Besitze des Musikhistorischen Museums des Herrn Fr. Nic. Manskopf in Frankfurt a. M.

Viel weniger allgemein als die Dichter verhielt sich Verdi hier mit seiner Musik. Er ist immer derselbe; hier ist er vielleicht noch italienischer als in seinen anderen Opern, und damit mag Alles gesagt sein. Der »Sicilianischen Vesper« geht aber nicht ein gewisser Ausdruck des Neuen und ein gewisses Streben nach Verbesserungen im Stile ab. Ihre Ouverture, ein treffliches Instrumentalstück, rührt, wie ich schon früher erwähnt habe, aus früherer Zeit her; sie ist der »Johanna d'Arc« entlehnt.

Zwei Jahre später gab Verdi wieder ein neues Werk heraus; es war der »Simon Boccanegra«, welcher zum ersten Male am Teatro Fenice in Venedig am 12. März 1857 aufgeführt wurde, sich aber keiner besonders warmen Aufnahme rühmen konnte.[35]) Ein guter Erfolg, den er ein Jahr später in Neapel errang, vermochte es auch nicht, sein Dasein auf der Bühne zu sichern. Der Fehler dieser Oper dürfte hauptsächlich in der Wahl des Stoffes liegen; noch einmal verfällt hier Piave in jenen hässlichen Mangel, dem er in den »Beiden Foscari« und im »Stiffelio« nicht entgehen konnte; es ist das Ganze allzu traurig und wirkt sehr monoton. Und wie in den genannten Opern musste dieser Fehler im Libretto sich auch auf die Musik ausdehnen. Denn, wenn auch das Schöne im »Simon Boccanegra« reichlich vorhanden ist, und überhaupt die ganze Oper ausgezeichnet gearbeitet, sorgsam instrumentirt und mit einer interessanten Harmonisirung ausgestattet ist, so erhebt sich trotzdem das Ganze nicht über das Niveau des Mittelmässigen, d. h. dessen, was bei einem Componisten wie Verdi als mittelmässig angesehen werden kann.

Auf den »Simon Boccanegra« folgte eine ziemlich schlecht gelungene neue Bearbeitung des »Stiffelio« unter dem Titel »Aroldo«. Der gute Piave hat hier sein früheres Textbuch dahin geändert, dass aus dem Priester ein Krieger entstand und die ganze Handlung mehr in die Vergangenheit gerückt

wurde. Schon am 16. August 1857 konnte diese Oper zur Einweihung der neuen Bühne in Rimini in Scene gehen.[36]) Der Beifall, welcher sie begrüsste, war sicherlich ein grosser, gewaltiger, aber wem galt er mehr? Dem Meister oder seinem Werke?

Es ist jedenfalls nicht schwer zu erkennen, dass dieser »Aroldo« im Vergleiche zum »Stiffelio« an musikalischem Werth unter diesem steht. Verdi hat diese Oper in Eile geschrieben, und die Folge davon ist, dass es ihr an jener hohen Inspiration und dem grossen Ausdrucke, welche mehr oder weniger sich in allen seinen Opern so charakteristisch ausprägen, mangelt.

* * *

Das tragische Geschick des Königs Gustav III. von Schweden war schon von Auber mit Glück musikalisch behandelt worden. Seit jener Zeit (1833) waren manche Jahre vergangen; bei den vielen neuen Ideen, welche unterdessen aufgedämmert waren, hatten die meisten älteren Opern ihre Anziehungskraft eingebüsst und waren nun begraben oder dem archäologischen Archiv der musikalischen Kunst eingereiht worden. Auch Aubers Oper war es nicht besser ergangen, aber das Sujet, welches an und für sich dramatisch bedeutend war, sollte noch einmal verwerthet werden; ein Venetianer Dichter, welcher, allzu bescheiden, seinen wahren Namen[37]) unter dem Pseudonym N. N[illegible]barg, benutzte es zu einem Textbuche, das dann von Verdi musikalisch ausgearbeitet wurde. Die neue Oper sollte ursprünglich »Eine Rache im Domino« heissen, aber dieser Titel wurde sehr bald verändert und noch heute ist sie unter dem Namen »Ein Maskenball« bekannt.

Der in Neapel schon bestimmten ersten Aufführung widersetzte sich die Censur auf die entschiedenste Weise; es durfte kein Königsmord auf die Bühne gebracht werden, und dies noch weniger derzeit, als die Erinnerung an das Attentat Orsinis gegen Napoleon III. noch im Gedächtniss Aller lebte. Ja, um ihren Willen durchgeführt zu wissen, war die neapolitanische Censur so zuvorkommend, von einem ihrer Beamten ein Libretto selbst verfassen zu lassen, welches sich gewissermassen an das des venetianischen Dichters anlehnte, natürlich mit Ausschliessung von Allem, was irgendwie Anstoss hätte erregen können. Man beauftragte Verdi, seine Musik zum »Maskenball« diesem poetischen Gräuel, so gut es ging, anzupassen. Dass Verdi diesen Vorschlag mit Entrüstung zurückwies, ist selbstverständlich; aber damit verfeindete er sich mit dem Impresario, welcher von ihm verlangte, dass er entweder die Oper in einer von der Censur erlaubten Form gebe, oder ihm eine Indemnität von 4000 Ducaten zahle für den Schaden, welcher ihm daraus erwachse, da die Abonnenten ihm gedroht hatten, die fällige Rate der Abonnementsgelder nicht zu zahlen, falls nicht die versprochene neue Oper Verdis zur Aufführung käme.

Die ganze Sache war sehr ernst geworden. Das Publikum war in der grossen Mehrheit für den Componisten eingenommen und die Abonnenten hatten mit jener Drohung vielleicht geglaubt, auf die Censur einzuwirken, dass die Erlaubniss zur Aufführung der Oper ertheilt werde. Aber der Theaterdirector Herzog von Ventignana, der schon wiederholt dem Meister bedenkliche Zeichen seiner Ungnade gegeben hatte, bemühte sich nun, den Streit zu Gunsten des Impresario zu entscheiden. Er wäre bald mit seinen gehässigen Plänen durchgedrungen, wenn nicht der Graf von Syracus, der

Bruder des in Neapel herrschenden Bourbonenkönigs Franz II., ein aufrichtiger Bewunderer Verdis, seinen Einfluss aufgeboten hätte, so dass der Maëstro mit seiner Partitur unbehindert von Neapel abziehen konnte. Eine Audienz, welche ihm der genannte Graf bei dem Könige verschaffen wollte, lehnte Verdi ebenso freundlich wie entschieden ab und dieser Umstand, der dem Volke nicht verborgen blieb, erhöhte ihn noch in der Gunst der Menge, welcher die Fremdherrschaft so verhasst war.

Noch während seines Aufenthaltes in Neapel wurde dem Meister von dem berühmten Impresario Jaccovacci seine neue Oper für Rom abverlangt. Er hatte schon einige nothwendige aber unwesentliche Veränderungen im Texte vorgenommen: den Ort der Handlung nach Amerika verlegt und aus dem Könige Gustav III. von Schweden einen Grafen Warwik, Gouverneur von Boston, geschaffen. Aber trotzdem hatte er kein Vertrauen zu Jaccovaccis Mission in Rom; er kannte ja sehr gut die Censur jener Stadt und wusste es aus eigener Erfahrung, dass sie mit den Kunstwerken womöglich noch barbarischer vorging als die von Neapel. Und deshalb war seine Freude um so grösser, als er acht Tage später von dem Impresario die Nachricht erhielt, dass der Aufführung des »Maskenballes« in Rom nichts im Wege liege. Wie Jaccovacci dazu kam, die Erlaubniss zur Aufführung dieser Oper in Rom, nach jenen Scenen in Neapel und noch dazu in so unglaublich kurzer Zeit, zu erhalten, bleibt noch heute ein Räthsel, dessen Lösung man höchstens darin finden könnte, dass er in der ewigen Stadt sehr einflussreiche Beziehungen gehabt haben muss, welche es ihm ermöglichten, sein Vorhaben durchzusetzen.

Die neuen Veränderungen, welche Verdi in Rom mit dem Texte seiner Oper vornehmen musste, waren sehr unbedeutender Natur; ohne das Werk im Geringsten zu beeinträchtigen, gaben sie ein neues Beispiel von dem kleinlichen Vorgehen der Behörde jener Zeit.

Der »Maskenball« wurde am 17. Februar 1859 in Rom am Apollotheater aufgeführt und erzielte einen grossen Erfolg; der Autor musste mehr als dreissig Mal vor der Rampe erscheinen und dem begeisterten Publikum für seine Huldigung danken. Diese Huldigung gewinnt aber noch an Werth, wenn man bedenkt, dass die Besetzung der männlichen Hauptrollen zwar eine recht gute war — es sangen Fraschini und Giraldoni —, die der weiblichen dagegen recht schwach war, da die Damen Dejan, Scotti und Sbriscia ihren Aufgaben durchaus nicht gewachsen waren.[38])

Mit dem »Maskenballe« schrieb Verdi ein Werk, welches seinen grössten Schöpfungen ebenbürtig zur Seite gestellt werden kann. In gewissen Beziehungen hat diese Oper vor allen seinen Partituren den Vorrang. Insbesondere aber verdient die Einheit des Stiles und das Ebenmaass der technischen Ausführung bewundert zu werden. Die scharfe Charakteristik, welche den Hauptzug des Librettos ausmacht, ist mit einer Treue wiedergegeben, welche in der That suggestiv wirken muss. Der Ausdruck ist entschieden und sicher, die dramatischen Momente sind mit jener Gewalt der Inspiration behandelt, über welche nur das Genie verfügt; die Instrumentation ist sehr mannigfaltig und effectvoll; überall tritt uns der Künstler entgegen, welcher die Theorie im höchsten Grade beherrscht und die Note sozusagen unter seinen Willen zwingt. Und alles dies besonders in den drei ersten Acten; der vierte Act ist etwas schwächer, aber doch immerhin ein gewaltiges Product einer erfindungsreichen Phantasie.

Und hier mag auch der Textdichter nicht vergessen sein, welcher es verstand, ein wirklich dramatisches Ganzes aus der gegebenen Handlung herauszumeisseln. Es ist wohl wahr, dass in seiner Dichtung vieles Barocke und Abnorme vorkommt, doch sind das Einzelheiten, und wer wird sich darum kümmern, wenn das Ganze schön und ebenmässig dasteht. Es ist natürlich, dass man bei Besprechung von Texten zu nicht ganz modernen Opern auch mit der Zeit rechnen muss, in welcher sie entstanden sind; und bei dieser Voraussetzung wird es kaum schwer fallen, die Dichtung zum »Maskenballe« als einen der besten damaligen Operntexte zu bezeichnen.

Einige Zeit ruhte nun Verdis Muse. Die politischen Ereignisse in Italien hatten sich überstürzt. Die letzte Epoche eines grossartigen Freiheitskampfes war eröffnet. Alles strömte in Schaaren herbei zum letzten, entscheidenden Kampfe.

Es ist klar, dass in der Zeit einer solchen nervösen Aufregung Verdi sich nicht in der Verfassung fühlen konnte, zu arbeiten; das Vaterland war jetzt seine erste Sorge; das Vaterland, dem er die höchsten Töne seiner gewaltigsten Inspirationen geweiht hatte und dem er durch dieser Töne Macht seine Söhne wieder zugeführt hatte. Jener Ruf der Menge, welcher ihm schon einige Zeit früher in Neapel gelegentlich der abgelehnten Audienz beim fremden König Franz II. im Jubel schrankenloser Begeisterung erklungen war, fand nun seinen Widerhall in ganz Italien. »Viva Verdi« war das Loosungswort, das Symbol der Einheit des Vaterlandes; und dass der Zufall es fügte, dass die Buchstaben seines Namens mit den Anfangsbuchstaben der Worte, mit welchen man den künftigen König eines grossen und einigen Italiens begrüsste, zusammenfielen, galt als eine gute Vorbedeutung.*)



Antonio Somma.

Nach den Schlachten bei Magenta und Solferino, nach dem wunderbaren Zuge Garibaldis nach Sicilien und Neapel, nach dem Falle Gaëtas und nach so vielen Heldenthaten nahm die Epopöe der Freiheit das ruhmreiche und gewünschte Ende; und jeder beeilte sich durch das Votum »Si« die errungene Einheit zu kräftigen und zu heiligen. Verdi wurde von dem Wahlcollegium von Busseto unter jene erwählt, welche im März 1860 die 426000 Si der Emilia nach Turin zu Victor Emanuel brachten und damit die Annexion der Provinz zum neuen Italien proclamirten.

Als Abgeordneter des Wahlcollegiums von Borgo San Donnino wohnte er jener denkwürdigen Sitzung des ersten italienischen Parlaments am 17. März 1861 bei, in welcher Victor Emanuel der Titel eines Königs von Italien zugestanden wurde.

* * *

Nach dem »Maskenballe« und nach den ersten, grössten Aufregungen dieser für Italien politisch so wichtigen Periode wandte sich Verdi nun wieder fremden Bühnen zu. Bis zum »Otello« sollte er nun alle neuen Producte seiner Muse im Auslande zuerst aufgeführt sehen. Er durfte jetzt schon für fremde Völker schreiben, nachdem er die Aufgabe, welche sein eigenes Volk ihm gestellt hatte, so glänzend gelöst hatte. Es galt jetzt nicht mehr, um die

politische Freiheit Italiens zu kämpfen, vielmehr galt es nun, den Ruhm der italienischen Oper, die glorreichen Traditionen seiner Vorgänger zu wahren, und dort, wo schon neue Sterne am Firmamente der melodramatischen Kunst sich zeigten und die italienische Kunst zu verdrängen schienen, sich ihnen entgegenzusetzen. Wenn auch die erste dieser Opern nicht ganz den gewünschten Zweck erreichen sollte, so waren dennoch die folgenden so beschaffen, dass sie dem Meister und seinem Volke zur grössten Ehre gereichten.

Die erste dieser Opern war die »Macht des Verhängnisses«, welche am 10. November 1862 in Petersburg zum ersten Male aufgeführt wurde und keinen bedeutenden Erfolg errang.[40]) In Rom, kurze Zeit darauf, fand sie eine sehr ehrenvolle, ja begeisterte Aufnahme.

Das Libretto ist von Piave; es ist aber einige Jahre später von Ghislanzoni verbessert und erweitert worden; auch die Musik wurde neu ausgearbeitet und um einige Nummern vermehrt; in dieser neuen Fassung ging die Oper am 20. Februar 1869 in Mailand in Scene und erhielt sich fortan auf dem italienischen Opernrepertoire.

Die »Macht des Verhängnisses« nennen Viele einen Stillstand in der künstlerischen Evolution Verdis; wollte man aber in ihr einen Rückschritt sehen, so müsste man diesen Rückschritt eher in der Wahl des Stoffes, als in der musikalischen Bearbeitung des Dramas suchen. Die Wahl eines so ultra-romantischen Stoffes in jener Zeit, in welcher der Romantizismus schon in den letzten Zügen lag, ist unbedingt zu tadeln. Angel de Saavedra, Herzog von Rivas, der Dichter des »Moro exposito«, jenes volksthümlichen Epos, welches sich in Spanien einer grossen Beliebtheit erfreute, hatte im Jahre 1835 seinen »Don Alvaro, ó la fuerza del sino« auf die Bühne gebracht. Die spanische Literatur war damals auf dem Höhepunkt der Romantik, und aus diesem Umstande kann man sich leicht erklären, dass diese so banale Schicksalstragödie sehr gefiel. Was aber für jene Zeit gut war, und noch dazu für jene poetisch so abnorme und überspannte Zeit, das passte für andere Zeiten nicht. Die romantische Schule war auf ihre Zeit allein berechnet, und aus diesem Grunde scheint mir die Meinung, dass kein Drama, welches aus ihrem Schosse entsprossen ist, sie um Vieles überleben kann, nicht allzu gewagt. Ein Drama des Euripides, eines des Aeschylos, eine Divina Commedia, ein Faust werden alle Unbilden der Zeiten herausfordern und siegreich überwinden, denn in ihnen ist die Kunst, das Schöne sich selbst der höchste Zweck. War aber in der Romantik dieser Zweck allein massgebend, oder versiegte nicht der Quell des ewig Schönen in dem grell glänzenden Sande des Ungewöhnlichen, Erregenden, Geisterhaften? Dass die Zeit, in welcher diese poetischen Producte hervorgebracht wurden, sie zu schätzen wusste, will hier wenig besagen; ja vielmehr bezeugt es, wenn man ihren Verfall, der später, recht bald, eintrat, berücksichtigt, dass jene Werke gerade nur für ihre Zeit geschrieben waren, und dass ihr künstlerischer Werth also relativ ist. Das echte Kunstwerk aber ist nicht relativ werthvoll, schön; sein Werth ist absolut. Wenn auch die äussere Form an ihm altert, so bleibt doch immer die Schönheit der Idee, welche sich in ihrer ganzen Pracht geltend macht. Wenn man also für die Lebensfähigkeit eines Werkes seine künstlerische Schönheit und Vollendung voraus-



Antonio Ghislanzoni.

setzt, fragt es sich, wie konnte bei den Tendenzen der romantischen Schule, und besonders bei den überspannten Tendenzen der Ultra-Romantiker ein Drama sich lebensfähig erweisen, ein Drama, dessen Erfolg auf künstlerisch hervorgerufene Suggestion naiver Köpfe berechnet war? Es ist natürlich und selbstverständlich, dass, sobald die Masse ihre Naivität und den Unfug, welchen man mit dieser Naivität getrieben, einsah, und erkannte, wie abnormal die ganze Richtung der damaligen Literatur war, die ganzen Wunder und Scheine der Romantik zurückschrecken mussten, wie die Nacht vor der aufgehenden Sonne, wie das Böse vor dem Lichte der Erkenntniss.

Wie nun Verdi damals, und noch dazu nach der »Traviata«, die doch ein starkes Abweichen von der romantischen Richtung bezeichnet, darauf verfiel, sich des sinnlosen Stückes Rivas als Unterlage zu einer Oper zu bedienen, ist zum Mindesten sonderbar. Vielleicht, ich sage »vielleicht«, sind es jene geschraubten dramatischen Momente, die sich auf blinder Fügung des Schicksals aufbauen und unverkennbar einer guten und richtigen Spontaneität entbehren, ohne dass dabei das ganze Drama sich aus einem wirklich inneren, seelischen Conflicte entwickelte, — vielleicht sind es diese äusserlich dramatischen Situationen, welche es ihm angethan hatten. Piaves Textbuch ist eines der schlechtesten Werke, welche seiner Feder entstammen, hier verlässt ihn sogar sein theatralischer Scharfblick, um einem speculativen Suchen nach aufregenden Situationen Platz zu machen. Nach dem Texte zum »Rigoletto« und dem zur »Traviata« hatte man allerdings von ihm etwas Besseres als diese »Macht des Verhängnisses« erwarten können. Aber eine längere Krankheit, die ihn befiel und zu langjähriger Müssigkeit zwang, verhinderte ihn, wieder auf den rechten Weg zurückzukehren. Er starb in Venedig im Jahre 1876.

Auch in Bezug auf musikalischen Werth steht die »Macht des Verhängnisses« hinter einem »Maskenballe«, einer »Traviata« und einem »Rigoletto« zurück. Ihr Stil weist einen merklichen Mangel an Einheit auf, und dieser Mangel tritt um so schärfer hervor, weil das Schöne und Gute mit dem Mittelmässigen und Schlechteren stets abwechselt, wobei natürlicher Weise, wenn das Erste umsomehr hervorglänzt, auch das Zweite sich ebenso sehr in seiner Mittelmässigkeit geltend macht; an Stücke von machtvoller Inspiration reihen sich andere wieder an, welchen man ihren Ursprung aus der Feder des grossen Meisters fast bestreiten könnte.

Das Publikum bewahrte bezüglich dieser Oper der Kritik gegenüber mit grösster Hartnäckigkeit sein eigenes Urtheil. Sie wurde zum erklärten Liebling der Menge und behauptet sich jetzt noch auf unseren Bühnen, sich mit der grössten Zähigkeit an ihr Dasein klammernd; an Popularität steht sie kaum dem »Troubadour« nach, und damit ist viel gesagt. Dass mit dieser Bevorzugung des Publikums die Musik und zwar nur die Musik allein gemeint ist, ist nicht schwer einzusehen. Man braucht nur einer Vorstellung in einem Volkstheater beizuwohnen, um zu erkennen, wie die Menge bei den unsinnigsten Momenten der Handlung überlegen lächelt, um dann bei den besseren Nummern, der Tenorarie, der Scene der Einsegnung im zweiten Acte oder dem Schlussterzette, in heller Begeisterung aufzujubeln. Wer soll nun Recht haben? Das Publikum oder die Kritik? Nun, von ihrem verschiedenen Standpunkte aus vermuthlich beide. Die Kritik ist der objective, das Publikum der subjective Zuhörer; erstere entscheidet über ein Werk seinem inneren Werthe

nach, sie ist ein kalter und vorurtheilsfreier Richter; das letztere aber verlangt nach Aufregungen, nach Sensationen, um sich in sie einzuleben und sie mitzufühlen. Die nächste Folge davon ist nun, dass Vieles dem Tadel des Kritikers nicht entgehen wird, was der Menge des Lobes werth erscheinen wird. Ein anderer Punkt, in welchem Kritik und Menge nicht zusammenreimen, ist der, dass der Kritiker das Kunstwerk als ein einziges untheilbares Ganze betrachtet und sein Urtheil eben von dem Eindrucke, welchen dieses Ganze auf ihn gemacht hat, ableitet, während die Menge sich noch immer mit dem Einzelnen abgiebt und eben durch die Betrachtung dieses Einzelnen sich um den Eindruck des Ganzen bringt; man hört ja noch immer im Publikum von dieser schönen Arie, von jenem schönen Crescendo, von jener Stretta, von diesem Duette reden und dabei natürlich anatomisch mit einem Kunstwerke umgehen, welches an und für sich als Ganzes besteht. Während der Kritiker die Wahl des Stoffes als eine ungebührende, nicht angemessene, tadelt, hebt sich die Menge darüber hinaus, da für sie noch immer in der Oper die Musik nicht nur die Hauptsache, sondern das Einzige ist, was sie verlangt, und man fast behaupten könnte, dass eine gute Musik jeden, noch so schlechten Stoff vor dem Tribunal der Menge freisprechen lassen kann.

Was die Musik dieser Oper betrifft, hat die Kritik wohl anerkannt, dass in ihr vieles Schöne und Gute sei; das Publikum sieht nur darauf, will nur darauf sehen; es liebt diese Oper mit Hingebung und wird sicher nicht so bald von ihr ablassen. Worin nun der Grund? Vielleicht eben auch in — der Macht des Verhängnisses!

Am 24. Mai 1862 liess Verdi seinen zur Gelegenheit der Ausstellung geschriebenen »Inno delle Nazioni« in London am Her Majesty's Theatre aufführen. Viel eher eine Cantate als eine Hymne, besteht dieses Werk aus einem Vorspiele, einem Chore, einem Sopransolo und einem Finale, in welchem die Motive des »God save the queen«, der »Marseillaise« und der »Marcia reale« verarbeitet sind.

Das Sopransolo wurde von der Titjens gesungen. Der ganze Erfolg des Werkes wurde aber durch den Umstand, dass der Saal des Her Majesty's Theatre zu klein war, und somit die Wirkung vieler guter musikalischer Combinationen ganz und gar verloren ging, beeinträchtigt. Nichtsdestoweniger war die Aufnahme dieser Hymne eine sehr ehrenvolle.

* * *

Nachdem die Umarbeitung des »Macbeth« in Paris im Jahre 1865 zur Aufführung gelangt war, war Alles gespannt auf das Werk, welches Verdi für die grosse Oper zu schreiben versprochen hatte.[41]) Die französischen Dichter Mary und Camille du Locle hatten ihm ein Textbuch, welches das tragische Schicksal des unglücklichen Infanten Don Carlos behandelte, geliefert. — Der Meister ging im September des folgenden Jahres nach Paris und bezog dort eine Wohnung in der Avenue des Champs Elisées 67. Gleich bei seiner Ankunft war er einem Interesse der Journalistik ausgesetzt, das sich, wie es manchmal zu geschehen pflegt, bis zur Zudringlichkeit steigerte. Man verbreitete damals, er sei gefährlich erkrankt, und Alle glaubten es. In der That war er erkrankt; aber diese Krankheit hatte nichts Gefährliches an sich;

dies erhellt aus einem Briefe seiner Gattin an Prof. Luccardi in Rom, in welchem sie dem guten Freunde versichert, dass es sich nur um unbedeutende Halsbeschwerden handele und alle Nachrichten der Zeitungen reine Fabeln seien.

Verdis Hoffnung, die Oper noch im Laufe des Jahres 1866 aufzuführen, erfüllte sich nicht. Die Proben schritten sehr langsam vor und erlitten noch dazu durch den am 15. Januar 1867 erfolgten Tod Carlo Verdis eine längere Unterbrechung. Nichts kam dem Componisten unerwarteter als diese Nachricht von dem Tode seines geliebten Vaters, und eben deshalb war seine Trauer um ihn eine um so grössere. Erst am 11. März konnte der »Don Carlos« endlich in Scene gehen.

Am Abende dieser so wichtigen Première war Alles, was Paris an geistig Erhabenem und social Auserlesenem aufweisen konnte, im Theater erschienen. Die kaiserliche Familie und die höchsten Würdenträger des Staates fehlten auch nicht dabei. Die Aufmerksamkeit, mit welcher man der Oper zuhörte, dürfte wohl als ein gründlicher Beweis dafür gelten, in wie hohen Ehren der Ruf des italienischen Meisters in Paris stand. Der erzielte Erfolg war ein grosser; von Begeisterung aber konnte hier nicht die Rede sein. Verdi selbst war enttäuscht; er hatte auf einen viel grösseren Erfolg gehofft, wie er in einem am Tage nach der Aufführung geschriebenen Briefe bekennt. Man sprach sehr viel über den »Don Carlos« und spricht auch jetzt noch darüber sehr viel; es giebt kaum eine Oper Verdis, über welche man so viel hin- und hergeredet hätte. Das Pariser Publikum verhehlte dem Componisten seine Meinung über die neue Oper nicht. »Don Carlos«, sagte man, sei für ein altes Werk nicht alt und für ein neues Werk nicht neu genug. Und damit hatte man nicht so ganz Unrecht. In diesem Werke ist der Conflict zwischen dem Althergekommenen, Traditionellen und dem Neuen, noch zu Erringenden ganz deutlich hervortretend. Es ist der letzte Zug jenes Kampfes um das Neue, welcher dann den Componisten mit »Aida« siegreich zum Ziele führt und dem Musikdrama neue ungekannte Horizonte eröffnet. Wer aber mit diesem Vorwurfe Verdi eine besondere Unebenmässigkeit im Stile vorwerfen wollte, der würde ihm sicher Unrecht thun. Im »Don Carlos« ist der Stil sogar sehr ebenmässig und in schönster harmonischer Gestaltung wechseln tief empfundene lyrische Momente mit Momenten von grösster dramatischer Ausdruckskraft.



J. Faure in »Don Carlos«.
Photographie Reutlinger, Paris
im Besitze des Musikhistorischen Museums des Herrn Fr. Nic. Manskopf in Frankfurt a. M.

Der eigentliche Fehler des »Don Carlos« dürfte wohl eher in der Länge des Textes als in der musikalischen Bearbeitung liegen; und dieser Fehler hat offenbar auf den Geist des Componisten eine schädliche Wirkung ausgeübt, welche seiner schöpferischen Kraft Abbruch that.

»Vor Allem nöthigt die Länge des Textes«, sagt Verdi selbst, »den Componisten, unverhältnissmässig viel Zeit und Mühe darauf zu verwenden. Daraus entspringen zwei Uebelstände, ein moralischer für den Künstler und

ein physischer für den Menschen. Um gut zu schreiben, muss man rasch schreiben können, gewissermassen in einem Zuge, indem man es sich für später vorbehält, das im Ganzen Entworfene zurechtzustutzen, in die richtige Form zu bringen und zu glätten; sonst läuft man Gefahr, in langen Zwischenräumen eine mosaikartige Oper mit einer Musik ohne Stil und Charakter zu Stande zu bringen. Die Ausnahme Meyerbeer beweist nichts, und übrigens konnte auch Meyerbeer mit der ganzen Gewalt seines Genies, weil er so übermässig viel Zeit verlor, seine Texte in Musik zu setzen, den Mangel an Einheitlichkeit des Stiles nicht vermeiden, der sich in seinen Meisterwerken manchmal so sehr bemerkbar macht, dass man fast glauben möchte, es seien zwei Hände daran thätig gewesen. Man darf sich keiner Täuschung hingeben: die übermässige Länge eines Textes beeinträchtigt stets die Gesammtwirkung einer Oper, auch wenn sie den Händen eines genialen Componisten anvertraut ist.«[42])

Und gerade auf diesen Fehler ist nun Verdi in seinem »Don Carlos« verfallen. Der Text zu dieser Oper ist zwar gut in jeder Beziehung, aber er ist lang, endlos lang. Ausser den Schwierigkeiten, welche dem Autor bei der musikalischen Bearbeitung eines übermässig langen Textes erwachsen, stellen sich noch diejenigen Schwierigkeiten ein, welche bei der Aufführung mehr oder weniger sich geltend machen. Denn nicht nur die Ausübenden werden allzuviel in Anspruch genommen, sodass sie mit weit weniger Aufmerksamkeit und Sorgfalt an ihre Aufgabe gehen, sondern auch das Publikum wird auf eine Probe der Geduld gestellt, welche es nicht immer zu bestehen vermag. In der italienischen Oper war es zur Zeit des ersten Auftretens Verdis zur Gewohnheit geworden, eine Oper in zwei lange Acte einzutheilen, um dann eventuell wieder von diesen Acten jeden in zwei Theile zerfallen zu lassen. Im »Oberto« war auch Verdi diesen Weg gegangen, er verliess ihn aber schon im »Nabucco«. Sehr treffend äusserte sich Mercadante über Verdis »Nabucco« und die Kürze seiner Acte, indem er sagte, er wäre in der Zeit, in welcher Verdi mit dem ersten Acte geschlossen, kaum mit der ersten Scene der Oper fertig gewesen! Dass die Kürze der Acte, wenn sie natürlicher Weise nicht allzu gedrängt erscheint, ein nicht unbedeutender Factor zum Erfolge einer Oper ist, das glaubt Jeder aufs Wort. Das Publikum kann dem Autor nur einen bestimmten Grad der Aufmerksamkeit zuwenden, mehr als das aber nicht. Jener Autor aber, dem auch etwas daran gelegen ist, dass sein Werk dem Publikum gefalle, der also von diesem — übrigens ganz gerechtfertigten und ihn künstlerisch anregenden — Ehrgeize befallen ist, muss diesem Umstande Rechnung tragen; thut er dies nicht, so muss er sich darauf gefasst machen, dass von dem Augenblicke an, in welchem das Vermögen des aufmerksamen Zuhörens und Mitfühlens im Publikum erschöpft ist, sein Werk, sei es noch so bedeutend, unbeachtet bleiben, und überdies manchmal im Auditorium unverkennbare Müdigkeit verursachen werde.

Aus der Länge einer Oper erwächst dann noch ein Uebelstand. Der Impresario und die Theaterdirection tragen oftmals dem Publikum mehr Rechnung als dem Verfasser, und dies, wie es leicht einzusehen ist, nur aus materiellen Gründen, denn das Publikum zahlt und der Verfasser will bezahlt sein. Daraus erfolgen die vielen Kürzungen, die man immer bei längeren Opern vornimmt. Diese Kürzungen, nicht gerade immer von künstlerischen Criterien geleitet,

schaden manchmal, um nicht zu sagen gewöhnlich, dem aufzuführenden Werke eher, als sie nützen. Dies ist auch einer der wichtigsten Gründe, weswegen die Opern Wagners sich in Italien und in allen nichtdeutschen Ländern so schwer einbürgerten; ihrer Länge wegen wurden sie abgekürzt und so grundschlecht abgekürzt, dass dadurch ihr Erfolg in Frage gestellt wurde.

Wenn nun aber Verdi die Dichtung zu »Don Carlos« trotz ihrer übermässigen Breite annahm, so dürfte es wohl aus Ehrfurcht vor den traditionellen Gesetzen gewesen sein, die an der Pariser Grossen Oper, für welche das Werk ja bestimmt war, massgebend waren.

Ueber die Musik zu »Don Carlos« sind, wie gesagt, die Meinungen sehr getheilt. Doch im Lobe über die scharfe musikalische Charakteristik stimmen Alle überein. Besonders schön und wirkungsvoll ist die Figur des Marquis Posa charakterisirt. Es ist der Freiheitsschwärmer, der sein Leben für die Verwirklichung seiner Ideale hingiebt. Wie mag Verdi diese Charaktereigenschaft empfunden haben! Er, der Freiheitsapostel Italiens, der die Verkündung der Religion des Vaterlandes mit Aufgebot aller seiner Kräfte und Fähigkeiten pflegte, hat in diesem Werke seine eigenen tiefen Empfindungen auf die Person Posas übertragen. Und nun, als endlich die lang ersehnte Freiheit errungen war, konnte er dieser schwärmerischen Freiheitsliebe den Ausdruck der Verklärung, der innersten Befriedigung geben, jenen Ausdruck, den sie bei der Scene der Selbstaufopferung Posas annimmt.



Caricatur von Gédéon.

Im Besitze des Musikhistorischen Museums des Herrn Fr. Nic. Manskopf in Frankfurt a. M.

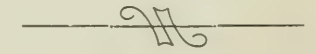
Sehr bemerkenswerth sind im »Don Carlos« auch die grossen Ensemble-Scenen, welche auf den Zuhörer den Eindruck des Gewaltigen, des Erhebenden machen. Es liegt in diesen Scenen eine Macht der Töne, eine Reinheit der Ideen und eine Kraft des Ausdruckes, welche nur als Manifestationen des Genies angesehen werden können.

Nach seiner Aufführung in Paris wurde der »Don Carlos« in verschiedenen Städten Italiens mit wechselndem Erfolge gegeben. Der Grund dieses nicht immer günstigen Schicksales liegt in der Oper selbst: sie erfordert zu ihrer Aufführung Gesangs- und Orchesterkräfte allerersten Ranges; einen Sopran und einen Tenor, die absolut bedeutend sein müssen; dazu einen Baryton und einen Mezzosopran, deren Aufgabe so schwierig ist, dass sie ihr gewöhnlich unterliegen, und einen Bass, dessen Partie so wichtig und so schwer ist, dass ich sie in dieser Beziehung mit der Partie des »Mefistofele« in Boitos gleichnamiger Oper vergleichen möchte. Wie schwer es ist, ein solches Ensemble zusammen zu finden, davon kann man sich kaum eine Idee machen. Ich habe selbst vor einigen Jahren einem Falle zugesehen, welcher dafür spricht. Ein Künstlerensemble, welches im Jahre vorher durchaus auf der Höhe seiner Aufgabe stand und in dieser Oper einen grossen Erfolg errungen hatte, konnte sich im folgenden Jahre nicht mehr in der Gunst des Publikums und der Kritik behaupten; denn zwei Sänger, ich sage zwei, waren nicht mehr im Stande, dem schweren Werke zu genügen.

Dazu kommt noch die Schwierigkeit in der Wiedergabe durch Chor und Orchester. Jetzt, wie nun bei uns in Italien die Sachen stehen, ist diese Schwierigkeit bedeutend vermindert, wenn nicht ganz beseitigt; aber damals machte sie sich noch in ihrer ganzen Macht geltend. Dass vor weniger noch als vierzig Jahren unsere Orchester wirklich ganz unbedeutend waren, ist bekannt. Der Umstand, dass die Componisten es vorzugsweise auf eine gute Besetzung der Gesangspartien absahen und dem Orchester höchstens die Aufgabe stellten, bei noch halb leerem Hause in Begleitung des Geräusches eintretender Zuschauer und des Zuschlagens von Logenthüren eine beliebige Ouvertüre zur vorzustellenden Oper abzuleiern, konnte auf die Entwickelung des Orchesters nicht fördernd wirken; und so war es natürlich, dass die orchestrale Ausführung in Italien weit hinter der bei anderen musikpflegenden Völkern zurückblieb. Als aber die neuere Richtung entstand, welche dahin zielte, das Orchester wieder zu Ehren zu bringen, und ein »Rigoletto«, ein »Maskenball« und mehr noch ein »Don Carlos« wirklich auf ein wohlgeschultes Orchester Anspruch machten, so war die ganz natürliche Folge davon, dass sich das Orchester besserte und damit die Aera der grossen Orchesterdirigenten auch in Italien eröffnet wurde. Hier sei nur Eines, des grössten, dessen, der sich grossartige Verdienste um das italienische Orchester erworben hat, Erwähnung gethan. Es ist dies Mariani. Mariani kann sich rühmen, unsere Orchester mit den fremdländischen auf gleiche Stufe gebracht zu haben. Sein weiteres Verdienst ist, Wagners Opern in Italien eingeführt zu haben. Dem »Don Carlos« aber verhalf er zu seinen grössten Triumphen und mit seiner Gegenwart verband sich der sichere Erfolg dieser Oper. Mariani starb sehr jung; er hatte zu viel gelebt und . . . geliebt. Aber das künstlerische Vermächtniss, welches er unseren Bühnen hinterlassen, lebt in seinem Namen noch fort und bürgt für seine Unsterblichkeit.

Der »Don Carlos« erfuhr mehrere Umarbeitungen von Seiten seines Autors. Die erste stammt aus der Zeit gleich nach der Pariser Aufführung; viel wichtiger als diese ist aber die Bearbeitung vom Jahre 1872, in welcher die fünf Acte der früheren Fassung auf vier reducirt sind. Von dieser Bearbeitung giebt es auch eine gedruckte Ausgabe von Ricordi, ebenso wie es eine Ausgabe der Oper (in demselben Verlage) in ihrer ursprünglichen Fassung giebt.

Im Jahre 1867 traf Verdi noch eine andere Heimsuchung, welche ihm ebensosehr zu Herzen ging, als der Tod seines Vaters. Am 20. Juni starb in Busseto sein Kunstfreund und Schwiegervater Barezzi. An sein Sterbebett gerufen, fand er ihn in jenem Zimmer, in welchem das Clavier stand, an das sich so viele theuere Erinnerungen aus seiner Jugendzeit knüpften. Er sank vor dem lieben Instrumente auf die Kniee und liess unwillkürlich seine Hände über die Tasten gleiten. Leise erklangen die alten heiligen Melodien des Nabucco. Barezzi kam zu sich, erkannte ihn und sein Werk. Ein Lächeln der Verklärung umflorte die dürren Lippen, die der Tod schon angehaucht hatte. Er breitete seine Hände nach ihm aus und brachte mit verhallender Stimme die Worte: »Mein Verdi, o mein Verdi!« hervor. Darauf sank er in die Kissen zurück: der Todesengel hatte ihn umfangen.





AUF DER HÖHE DER MEISTERSCHAFT.

Schon im »Maskenballe« und noch mehr im »Don Carlos« begegnet man einer entschiedenen Evolution in Verdis künstlerischem Schaffen. Eine innere Kraft trieb ihn nach dem Höhepunkt der Manifestation des musikalischen Gedankens, welchen er in der »Aida«, im »Otello« und im »Falstaff« erreichte.

Vielleicht mochte eben der Weg, welchen damals auch Wagner, nach seinem Ziele strebend, so überraschend schnell zurücklegte, in ihm den Willen wachgerufen haben, sich nun ganz und gar der Erreichung seines eigenen Zieles zu widmen. Damit sei nicht ein direkter Einfluss Wagners auf Verdi gemeint, denn von einem solchen Einflusse kann gar nicht die Rede sein. Als Verdi seine »Aida« schrieb, also im Jahre 1869, fing der Wagnerismus erst an, hier und da in Italien hervorzutreten, ohne jedoch besondere Erfolge zu erzielen. Die erste Aufführung des »Lohengrin« fand erst zwei Jahre später (1. November 1871) zu Bologna statt. Die ersten Schritte dieser neuen dramatischen Richtung waren also sehr klein und unbeholfen. Die wenigen Verehrer des deutschen Meisters hatten mit dem Publikum und dem grössten Theile der Kritik nichts gemein. Die Ermuthigung, welche man den neuen Werken entgegenbrachte, war äusserst gering. Auch jetzt noch, in unseren Jahren, verhält sich der grösste Theil der Menge Wagners Opern gegenüber so ziemlich gleichgiltig, vielleicht mehr wegen ihrer dramatischen Handlungen, welche sich grösstentheils mit deutschen mittelalterlichen Sujets befassen und deshalb wenig Zugang und noch weniger Verständniss bei ihr finden, als der Musik wegen; dass aber die Handlungen unserm Publikum räthselhaft blieben,

mochte auch sehr viel dazu beigetragen haben, dass auch die Musik ihm unverständlich blieb und deshalb der ihr gebührenden Würdigung verlustig ging.

Dass Verdi Neuerungen überhaupt fern blieb, kann man sicher nicht behaupten. Schon in seinen frühesten Werken, sogar schon im »Nabucco«, zeigte er gewisse reformatorische Bestrebungen. Doch waren diese reformatorischen Bestrebungen vorläufig kaum bedeutender als die aller besseren Componisten, die ihren eigenen Weg gehen wollen, ohne sich um zweifelhafte Errungenschaften des Einen oder des Anderen zu kümmern. Dass diese Bestrebungen aber bei Verdi nicht so wie bei Wagner im Sturmschritt gingen, sondern sehr langsam fortschritten, daran sind die politischen Verhältnisse Italiens, welche mit seinem Schaffen in so enger Verbindung standen, schuld gewesen. Als Apostel der italienischen Freiheit durfte er zu seinen Jüngern und dem grossen Schwarme seiner Verehrer nicht in Räthseln und Symbolen reden, sollte sein Wort sich unter ihnen Bahn brechen; offen und frei musste er mit der Sprache heraus und mit Ausschliessung aller Redefiguren seine Gedanken in die verständlichste und leichteste Form kleiden, um seinem doppelten Zwecke, dem des Musikers und des Tribunen, zu genügen. Darin allein liegt der Grund, weshalb die von ihm geplante musikalische Reform nicht schnell genug gedieh. Bei Wagner war es allerdings anders. Obgleich auch er dem politischen Leben nicht fern blieb, so hatte er doch einen ungleich freieren Spielraum, um seine Ideen zu entwickeln, welche er dann überdies mit der Feder des gewandten Schriftstellers tüchtig unterstützte.

Als aber in Italien die politische Frage gelöst war, verlegte sich Verdi mit Aufgebot aller seiner Kräfte auf seine Reform des Musikdramas, welche er nun mit grosser Schnelligkeit vollendete, indem er in drei Meisterwerken, der »Aïda«, dem »Otello« und dem »Falstaff«, drei Grundpfeiler eines Systems schuf, dessen Einfluss auf unsere Zeit und auf künftige Zeiten der italienischen Oper zu neuen Errungenschaften gereichen wird.

Wie wenig man von einem Einflusse Wagners auf Verdi sprechen kann, muss man gleich sehen, wenn man beide Meister mit einander vergleicht. Von ganz verschiedenem Naturell, suchten beide ihr Ziel auf verschiedenen Wegen auf. Indem Wagner dem Drama die grösste Bedeutung gab und mit ihm alle Künste vereinigen wollte zu einer einzigen allmächtigen Kunst, gab er sich einem Ideale hin, welches zu erreichen nicht so leicht möglich sein wird. Verdis reformatorische Bestrebungen waren anderer Natur; sein Ziel war die Vervollkommnung des Musikdramas, ohne dabei auf eine besonders bedeutende Mitwirkung der anderen Künste zu rechnen. Sein Ziel war also näherliegender als das Wagners; und deshalb ist er auch demselben viel näher gekommen als Wagner. Das erste der drei Werke, in welchem er auf dieses Ziel ganz genau hinweist und damit den Höhepunkt seiner Künstlerschaft erreicht, ist »Aïda«.

* * *

Nach dem »Don Carlos« liess Verdi zwei Jahre lang nichts von sich verlauten. Die Neider, sowie die, welche sich von ihm abgewandt hatten, fingen an, dieses Schweigen auf eine für ihn wenig ehrenhafte Weise zu deuten. Die Zeitungen wollten wissen, dass er von nun an nichts mehr schreiben wolle, und dass das schon vorgeschrittene Alter ihm eine willkommene Entschuldigung



PROF. SCOMPARINI, AÏDA



für einen Rückzug gegen den nun sich bahnbrechenden Wagner sei. Um so grösser war nach diesen gehässigen Andeutungen die Verwunderung aller, als man erfuhr, dass er im Auftrage des Khedive von Aegypten eine Oper componirt habe, welche zur Eröffnungsfeier des Suezcanals aufgeführt werden sollte[13]. Der berühmte Aegyptolog Mariette-Bey hatte ihm eine Begebenheit aus den Zeiten der Pharaonen mitgetheilt, welche Camille du Locle zu einem Drama gestaltete, zu dem Antonio Ghislanzoni die Verse schrieb. Die Composition dieser Oper nahm kaum ein Jahr in Anspruch; aber die Aufführung musste aufgeschoben werden. Erst am 24 December des folgenden Jahres konnte sie unter Mitwirkung der Pozzoni-Anastasi, der Grossi, Monginis, Medinis, Costas und Stellers in Cairo in Scene gehen. Verdi ging nicht nach Aegypten, da er die Meerreise scheute, und übertrug deshalb seinem Freunde und Collegen Bottesini die Orchester-Direction und die Einstudierung der Oper.

Der riesenhafte Erfolg, den die »Aïda« in Cairo davontrug, fand wenige Wochen darauf in Mailand am Teatro della Scala seine Bestätigung. Der gleiche begeisterte Erfolg begleitete nun immer die Oper auf ihren Pilgerfahrten.

Die Erstaufführung in Cairo hatte sich zu einem der denkwürdigsten Kunstabende unseres Jahrhunderts gestaltet. Die berühmtesten Kritiker und Musiker aller Länder waren herbeigeströmt, um das neue Werk zu hören und zu bewundern.

In Paris erzielte »Aïda« eine Aufnahme, die ihren Autor für die theilweisen Erfolge der »Vespern« und des »Don Carlos« entschädigte. Zuerst an der italienischen Oper aufgeführt, hielt sie später ihren Einzug an der grossen Oper und erzielte daselbst in vier Jahren an hundert Aufführungen. Sie trug ihrem Meister das Kreuz der Ehrenlegion ein.

Der tragische Conflict, auf welchem die dramatische Handlung der »Aïda« beruht, besteht in dem Kampfe der Hauptheldin zwischen ihrer Vaterlandsliebe und ihrer Liebe zu dem ihrem Vaterlande feindlichen Radames. Dass bei einer solchen Voraussetzung ein Drama entstehen musste, welches, durch und durch von natürlichen, menschlichen Gefühlen und Leidenschaften beseelt, dem Musiker ein weites Feld zum freien Schaffen der Phantasie eröffnete, ist leicht zu verstehen. Die Hauptcharaktere, welche in der »Aïda« hervortreten, sind sehr mannigfaltig und untereinander ganz verschieden. Wir sehen das junge Mädchen, welches, der Heimath entrissen, zur Sklavin ihrer Rivalin wird und deren Beleidigungen und Grausamkeiten ausgesetzt ist; wie sie, nicht genug der harten Prüfungen, den Mann, den sie liebt, gegen ihren



eigenen Vater kämpfen und diesen besiegen sieht; wie sie dann mit ihm, dessen reinen und ehrlichen Charakter sie erkannt hat, in den Tod geht. Ihr Vater ist im Kampfe erlegen; er ist gefangen; vor dem Könige giebt er sich als seines gleichen zu erkennen; durch Radames' Bitte wird er von seinen Ketten befreit. Aber die Grossmuth wirkt nicht auf den stolzen Krieger ein. Er sinnt auf Rache, auf Befreiung seines Vaterlandes, auf Sieg. Seine Tochter Aïda muss ihm helfen; sie muss von Radames erfahren, welchen Weg die ägyptischen Truppen nehmen werden. Damit erreicht die Handlung in der Mitte des dritten Actes den Höhepunkt. Der Conflict zwischen Liebe und Pflicht thürmt sich zu einer titanischen Höhe auf; die dramatische Wirkung ist von ungekannter Grösse. Radames erliegt und wird als Verräther gefangen genommen und verurtheilt. Im Tode sühnt Aïda ihre tragische Schuld, um dann in reiner Liebe und Verklärung zu einem neuen Leben zu erstehen. Damit wurde dem Componisten ein Text unterbreitet, welcher allen Anspruch auf eine musterhafte Bearbeitung erheben konnte; der Musiker hat aber die Erwartungen des Dichters übertroffen; er hat ein Werk geschaffen, welches in alle Zeiten seinen Ruhm verkünden wird. In diesem Werke tritt mehr als in jedem anderen Verdis ungeheuere Leistungsfähigkeit deutlich hervor, denn in ihr zeigt er auf die überzeugendste Weise, wie gut man auch in die italienische Musik die modernsten Ideen hineintragen kann, ohne einen Augenblick seines eigenen Ichs, seiner Traditionen und seines nationalen Charakters zu vergessen.

Die Formen, welche in der »Aïda« so gewaltig schön und frei entwickelt sind, sind das Resultat jenes künstlerischen Eclecticismus, welchen Verdi seither immer gepflegt. Mehr noch als im »Maskenball« und im »Don Carlos« begegnen wir hier einer Formvollendung, welche dann, immer freier und freier werdend, ohne aufgehoben zu werden, den Componisten zur musikalischen Bearbeitung jenes »Otello« und »Falstaff« führt, die in modernem Sinne als Musteropern gelten können.

Ein weiterer Vorzug der »Aïda« liegt in der wundervoll getroffenen localen Farbe und in dem hieratischen Charakter der Musik. Es braucht nicht besonders erwähnt zu werden, dass die Composition eines Sujets wie das der »Aïda« gar nicht so leicht war, und dass höchst wahrscheinlich viele und gute Autoren sich vergeblich geplagt hätten, das Räthsel zu lösen, das an sich originelle Textbuch mit wirklich originellen und charakteristischen Tönen auszustatten. Zugegeben, dass die zahlreichen dramatischen Situationen des Werkes nicht so schwer in Töne umzusetzen waren, da sie von dem Componisten nur verlangten, die Hand aufs Herz zu legen und nach seiner innersten Eingebung, gerade so wie er fühle, zu schreiben, so muss man doch einräumen, dass bei den anderen Scenen Vieles, ja Alles sehr wohl bedacht werden musste und dazu vom Componisten nicht nur eine gute Kenntniss orientalischer Musikeffecte vorausgesetzt wurde, sondern ihm der Instinkt, in die geheimen Zeichen der ägyptischen Urmusik einzudringen, als Hauptaufgabe gestellt wurde.

Im alten Aegypten spielte die Musik im Staatsleben eine sehr hervorragende Rolle; sie trat mit dem Gottesdienste in engste Verbindung, und noch jetzt kann man auf den Säulen und Wänden der alten ägyptischen Baudenkmäler ganze Schaaren von Instrumentalkünstlern mit Harfen, Trompeten und der Nabla sehen. Von ihrer Musik aber haben wir nur wenige und sehr

verschwommene Andeutungen, welche wir in den alten Geschichtsschreibern finden. Mit ziemlicher Gewissheit aber können wir annehmen, dass die alten hebräischen Gesänge unter dem Einfluss der ägyptischen Tonkunst gestanden, ja in dieser gewissermassen ihren Ursprung und ihre Vorbilder zu suchen haben. (Eine ähnliche Geistesverwandtschaft, wie hier zwischen der ägyptischen und der hebräischen Musik, besteht auch zwischen der Musik zur »Aïda« und der zum »Nabucco«.) Wollte man aber nach den Vorbildern der ägyptischen Architectur auf die ägyptische Musik schliessen, so müsste man dieser einen mächtigen, breiten und erhabenen Charakter zugestehen. Und eben da wir von den alten Aegyptern, wie von allen alten Völkern, in Bezug auf ihre Musik nur spärliche und unverlässliche Nachrichten haben, musste sich Verdi lediglich auf eine sorgfältige Betrachtung ihrer Architecturdenkmäler und ihrer grossen Bauten beschränken und den Eindruck, welchen diese alten verfallenen Grössen auf sein Künstlergemüth ausübten, musste er nun in seiner Oper musikalisch verwerthen. Diesen Eindruck mit Hilfe seiner genialen Anlagen und seiner technischen Fertigkeit auszuarbeiten, ihn gewissermassen sinnlich wahrnehmbar zu machen, war nun die nächste Aufgabe.



Verdi.

Photographie von [illegible]

Zu dieser Aufgabe konnte er sich nun entschliessen, denn durch jenen Eclecticismus in der Form, in welchem er jetzt auf den Höhepunkt gelangt war, wurde ihm die Sache erleichtert. Ebenso wie das sclavische Festhalten an der bestimmt begrenzten Form dem freien Fluge der Phantasie hemmend entgegentritt, ist auch das andere Extrem, die absolute Negation der Form, welcher besonders in unserer Zeit so Viele huldigen, dem Künstler schädlich. Sie erlaubt ihm selten eine klare Exposition seiner Ideen, ohne die sie sich nicht zu einer reinen künstlerischen Grösse erheben können, da ihnen im wirren Durcheinander der harmonischen und melodischen Formeln der Schein der Plastik abgeht. Ich gebe gerne zu, dass die Seele, das Herz bei einem Ausbruche der Leidenschaft nie an Plastik, an Klarheit, an Form denkt, sondern die Gefühle ebenso, wie sie im Sturme der Liebe oder der Verzweiflung sich überstürzen, zum Ausdrucke bringt. Hier ist der Mangel an Form, sei er noch so bemerkbar, berechtigt und gut, weil er natürlich ist. Wo es sich aber darum handelt, Situationen zu beschreiben, zu deren richtiger Auffassung und zu deren Verständniss die Form, sei sie eine auch noch so freie, unumgänglich nothwendig ist, da gilt es ein tüchtiger und geschulter Künstler zu sein, die im Geiste sich aufdrängenden Ideen in die richtige Form zu bannen und in die Grenzen des Plastischen, des Wahrnehmbaren zu zwingen.

Daraus erklärt sich das Verfahren, das der grosse Meister bei der Composition seiner »Aïda« angewendet hat, indem er zum Beispiel das in Liedform gehaltene Vorspiel äusserst frei entwickelte, um darauf in der Tempel-

scene seine Gedanken in solch wunderbarer Gestaltung darzustellen; ferner, indem im dritten Acte (Duett zwischen Sopran und Baryton) Amonasro in einem aller Form spottenden wilden Ausdrucke der Leidenschaft Aïda die Feigheit ihrer Liebe vorwirft, welche sie nicht seinen Zwecken dienstbar machen will, nachdem kurz vorher so weihevoll die Nillandschaft und der Eintritt der Amneris mit dem Hohenpriester in den Tempel beschrieben wurde. Am schönsten aber tritt der Unterschied zwischen strengerer und freierer Schreibweise im letzten Acte hervor. Während auf dem oberen Theile der Scene im Tempel die heiligen Gesänge verhallen, hört man unten im Kerker die leisen aber dennoch so leidenschaftlichen Töne Aïdas und Radames' in Liebe vergehen.

Es ist in dieser Oper wirklich das »Neue«, welches überall hervortritt; denn abgesehen von der localen Farbe und den aus ihr entspringenden harmonischen, melodischen und instrumentalen Combinationen, welche in grosser Fülle vorhanden sind, weist das Werk auch dort, wo nur die menschliche Leidenschaft redet, das Gepräge des »Neuen« auf. Und dabei ist dieses Neue so wahr, so charakteristisch, so natürlich, dass es uns gleich vertraut und lieb ist. In dieser Beziehung hat sich Verdi mit seiner »Aïda«, mehr als mit irgend einer anderen Oper, seiner »Traviata« wieder genähert und die realistische Richtung, welche er so erfolgreich mit dieser Oper betreten, weiter fortgesetzt. Es ist aber in diesen zwei Opern nicht jener krasse Realismus, welcher als Reaction zur Ultraromantik ebenso unkünstlerisch ist als diese; vielmehr haben wir es hier mit einem gemässigten Realismus zu thun, welcher eines poetischen, idealen Anflugs nicht entbehrt.

Was einst »Traviata« für die italienische Oper zu Anfang der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war, wurde nun »Aïda« für die neuere Schule; sie wirkte auf sie ein und zog wie ein Fixstern alle grösseren und kleineren Planeten um sich im Kreise herum. Und darin besteht ja eben der hehre Werth eines Kunstwerkes: auf andere Geisteswerke, die noch in ihrer Formung begriffen sind, einzuwirken, dass das Genie seines Autors die geringeren Talente insoweit suggerire, dass sie sich ihm zwar nicht dienstbar, denn in diesem Falle würde nicht einmal von Talenten die Rede sein, aber doch untergeordnet, abhängig erweisen. Es ist das wirklich Schöne, das zur Nachahmung anregt, denn eben durch das Streben nach wirklich Schönem gelangt der Künstler zur Erkenntniss der Schwierigkeiten, welche man überwinden muss, um auf die Höhe der Kunst zu gelangen, und lernt die geistigen Anlagen, die schöpferische Kraft des Mannes schätzen, dessen Werk seinen Sieg im Reiche des Schönen bedeutet.

* * *

Als Verdi von dem am 13. November 1868 in Paris erfolgten Tode des grossen Rossini benachrichtigt worden war, war sein erster Gedanke darauf gerichtet, dem berühmten Meister ein musikalisches Denkmal zu setzen, welches seiner würdig sei. Zu diesem Zwecke schrieb er an den Verleger Ricordi einen Brief, in welchem er seinen Plan auseinandersetzte: die besten Componisten Italiens sollten zusammen an der Composition einer grossen Trauermesse arbeiten. Petrella, Cagnoni, Bazzini, Mabellini, Pedrotti und Andere noch folgten

willig dem ehrenhaften Auftrage, und Jeder componirte eine bestimmte Nummer. Die letzte Nummer, das «Libera me», behielt Verdi sich selbst vor.

Diese mosaikartig zusammengesetzte Messe hatte aber nicht das Glück, aufgeführt zu werden. Die Stadtbehörde von Pesaro, welche doch vorzugsweise dazu berufen gewesen wäre, sich für die Sache zu interessiren, legte eine solche Gleichgültigkeit an den Tag, dass die Musiker am Gelingen ihres Unternehmens verzweifelten und das Werk seinem Schicksale überliessen. Eigentlich zeigte an der ganzen Sache ein lebhaftes Interesse nur Verdi allein, die anderen Componisten kümmerten sich nicht sonderlich viel darum, und die öffentliche Meinung überbot sie an Indolenz. Die nächste Gelegenheit brachte Verdi wieder auf sein Werk zurück. Am 22. Mai 1873 erfolgte der Tod Alessandro Manzonis. Das Verhältniss, das zwischen dem grossen Dichter und dem grossen Componisten bestand, ist bekannt; es war das einer innigen Verehrung und einer Freundschaft, wie sie nur möglich ist zwischen zwei Menschen, die sich gegenseitig verstehen und hochachten. Diese neue Trauerbotschaft rief in ihm das Streben wach, einen Theil seines geistigen Schaffens der Erinnerung an den theuren Verstorbenen zu widmen. Von Busseto begab er sich nach Mailand und richtete an den Sindaco Senatore Bellinzaghi einen Brief, in welchem er ihm mittheilte, dass es seine Absicht sei, ein Requiem zu componiren und es dann mit Genehmigung des Mailänder Stadtraths an Manzonis einjährigem Todestage zur Aufführung zu bringen. Seine pietätvolle Freundes- und Künstlerliebe fand im Stadtrathe die ihr gebührende Würdigung, und sein Vorschlag wurde sogleich einstimmig angenommen.

Verdi ging dann nach Paris und schrieb sein Requiem; die Schlussnummer brauchte er nicht neu hinzuzufügen, sondern er verwendete dazu jenen vor fünf Jahren von ihm componirten Theil der Trauermesse zu Ehren Rossinis.

Die erste Aufführung des Requiems fand am bestimmten Tage unter Mitwirkung der Damen Stolz und Waldmann und der Herren Caponi und Maini in der St. Marcuskirche in Mailand statt.

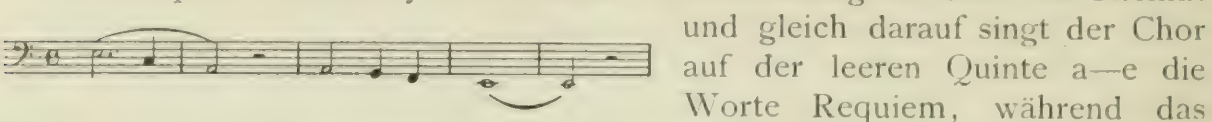
Der Beifall, welchen die heilige Stätte bei der ersten Aufführung nicht gestatten konnte, brach auf die ungestümste Weise während der folgenden Aufführungen im Teatro della Scala hervor. Nach diesem triumphalen Erfolge des Requiems verlangten alle Städte der civilisirten Welt eine Wiedergabe des neuen Werkes. Paris, London, Wien überboten sich förmlich in der Anzahl der Aufführungen und in dem dem Meister gezollten Beifall.

Zu einer nochmaligen Aufführung in einer Kirche, wohin eigentlich die Messe als solche gehörte, kam es noch einmal im Jahre 1892 in Orvieto. Die erhabenen Räume der grossen Kathedrale, welche an akustischen Vorzügen denen der St. Marcuskirche in Mailand weit überlegen waren, gestatteten eine Wiedergabe des Requiems, welche alle seine wunderbaren Schönheiten zur Geltung brachte. Die Solopartieen sangen damals, ebenso vorzüglich wie die früheren Sänger in Mailand, die Damen Cattaneo und Novelli und die Herren Marconi und Nannetti.

* * *

Das Requiem besteht aus mehreren Theilen; eine sorgsame Studie dieser einzelnen Theile dürfte vielleicht nicht uninteressant erscheinen; ich will deshalb versuchen, denen, welche diese wichtige Composition Verdis wenig oder garnicht kennen, einen kurzen Einblick in ihre Schönheiten zu gewähren.

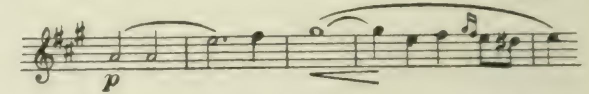
I. Requiem und Kyrie. Aus den Tiefen erklingt im Cello das Thema:



und gleich darauf singt der Chor auf der leeren Quinte a—e die Worte Requiem, während das Thema im Orchester von den Streichinstrumenten wiederholt wird. Doch das Trauernde und Trostlose des Anfanges weicht alsbald dem lichten »et lux perpetua luceat eis«:



Die Worte: »Te decet hymnus« werden vom Chore kraftvoll und energisch vorgetragen und führen über zu einer Wiederholung des Anfanges. Es folgt hierauf das Kyrie, von den vier Solostimmen zuerst gesungen, (zu allererst vom Tenor:

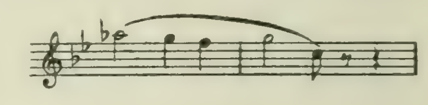


dann vom Bass, Sopran und Alt), welchen sich später die Chorstimmen hinzugesellen, um nach einer wunderbaren melodischen Steigerung wieder zum Anfangsthema (a moll) zurückzukehren und choralartig die Nummer zu schliessen.

II. Dies irae. Wenn die erste Nummer voll mystischer Poesie ist, so bildet diese zweite Nummer in ihrer erschütternden Tragik einen scharfen Gegensatz zu ihr. Im äussersten Fortissimo anfangend, entrollt sie uns ein Bild der chaotischen Zustände am Tage des Weltunterganges. Hier zeigt der Meister, was er in Bezug auf beschreibende Musik zu leisten fähig ist. Motive, wie:



wechseln unter einander in wildem Drange, gedehnte und schrille Laute hört man in den höchsten Höhen des Chores und Orchesters gleich Hilferufen und Angstschreien. Eine abfallende Progression:

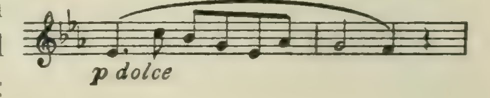


windet sich durch das ganze Orchester hindurch und führt zu einer Fermate auf dem C-moll Accord. Der Sturm hat sich gelegt und Alles harrt gespannt auf das Ertönen der Trompete des jüngsten Gerichtes. Erst leise, dann immer stärker und sich nähernd, erschallt von allen Seiten der Ruf und schwillt an bis zu einem Schauder erregenden Fortissimo und bricht plötzlich ab. Dumpf erklingt nun im Basse das »mors stupebit«. Das folgende: »Liber scriptus proferetur« in seiner jetzigen Fassung ist viel schöner und wirksamer als die Fuge mit dem Thema: die sich in der ersten Ausgabe vorfindet.

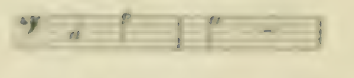
Der Componist berührt nun wiederum die Chaosmotive und führt sie bis zu einer Fermate fort. Das »Quid sum miser« ist ein Terzett, in welchem die drei Solostimmen in ihrem klagenden Gesange mit den trauervollen Tönen der Clarinette wechseln. Dieses Terzett ist ganz liedartig verfasst und von echt lyrischem Charakter. Es erinnert ein wenig an die Arie der Aïda (III. Act). Charakteristisch ist das nun folgende »Rex tremendae majestatis«, mit seinen steten Abwechslungen zwischen *ff* und *pp*. Ein kerniges und markiges Motiv:



steht hier neben einem Motive voll flehender Inbrunst:

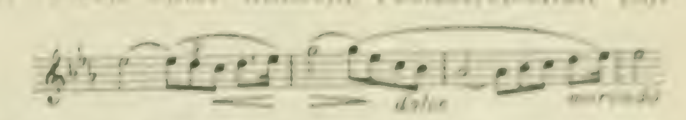


Nach mannigfachen Modulationen nach C-dur gelangt, in welcher Tonart das »Salve me« noch einmal durch alle Stimmen erklingt, modulirt das Ganze in das nahe F-dur über und setzt mit dem »Recordare«, einem sehr melodischen, aber nicht sehr mystisch, sondern mehr opernhaft, lyrisch klingenden Satze ein. Die schöne Melodie erfährt eine treffliche thematische Entwickelung:

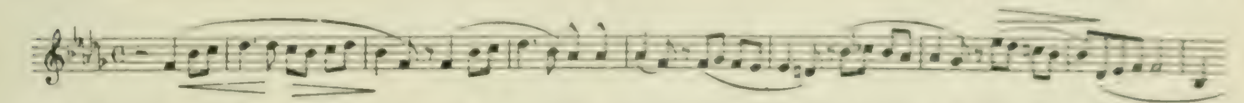




Auf diesen Satz folgt nun die Arie für Solotenor, das Ingemisco. Nach einer kurzen, recitativischen Einleitung erscheint das Thema:

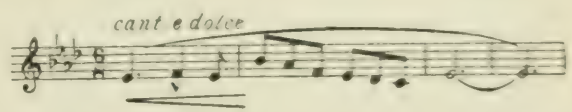


Sehr wirkungsvoll ist seine Wiederholung in Begleitung des Tremolos der Geigen, und auch ganz zum Schlusse des Stückes erscheint es nochmals, das Ganze wirkungsvoll abschliessend. Ganz verschieden und gegensätzlich zu dieser Arie verhält sich die auf sie folgende Arie für Solobass. Sie ist viel dramatischer und bewegter, und von besonderem Effecte ist hier die Wiederaufnahme der Dies irae-Motive mit ihren synkopirten Rhythmen und ihren wilden Läufen. Auch der Schluss, ein Uebergang zu dem »Lacrymosa«, ist von grosser Wirkung in seiner verzweiflungsvoll abfallenden und schwankenden melodischen Zeichnung. Diese Wirkung wird noch erhöht durch den Ausdruck, der im folgenden Satze, dem Schlusssatze des Dies irae, vorherrschend ist. In diesem Schlusssatze ist Alles vereinigt, Lyrik, Dramatik, technische Ausführung, Alles, worüber das Genie nur gebieten kann. Eine langathmige Melodie:



mit einer ganz eigenthümlichen und äusserst einfachen Orchesterbegleitung, die vielleicht eben wegen ihrer Einfachheit so wirksam klingt, giebt der Componist zuerst dem Mezzo-Sopran, dann dem Basse und nacheinander den anderen Stimmen. Wunderbar ist das noch trauervollere und wehmüthig schluchzende Gegenthema zu dieser Melodie. Dieser Satz kommt eigentlich nicht zu einem Höhepunkte, es mag das wohl im Sinne des Componisten gelegen haben. Uebrigens könnte man sagen, der ganze Satz sei fortwährend auf dem Höhepunkte der Kunst, auf welchem er bis zum Ende verbleibt. Ein kurzer Satz der Solostimmen (Pie Jesu) führt dann natürlicherweise wieder in das Hauptmotiv zurück, welches seinerseits sich in ein dumpfes Geigentremolo verliert. Der Schluss ist auf dem G-dur-Accorde, welchem dann ganz leise der B-dur-Accord antwortet.

III. Domine Jesu (Offertorium). Nach einer kurzen Einleitung erscheint sogleich das Hauptthema:

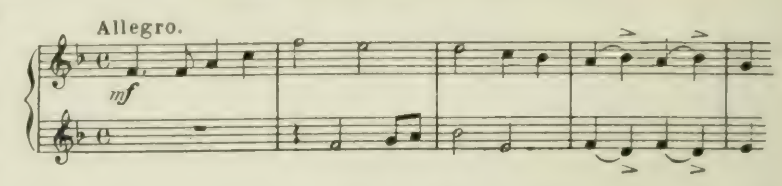


Ganz ruhig und weihevoll, ohne Hilfe grosser Instrumentenmassen, sondern nur mit wenigen Streichern, modulirt der Satz nach Es und erhebt sich, wieder in die Haupttonart (As) zurückkehrend, zu einem wenige Takte andauernden Fortissimo, nach welchem die Modulation nach A-dur mit der Wiederholung des Themas auf der ersten Violine um so mystischer wirkt. Bei den Worten »quid olim Abrahae« (canonisch bearbeitet) rafft sich das Tongemälde zu lebhafteren Farben auf, um in das »Hostias et preces tibi« (C-dur) überzugehen:

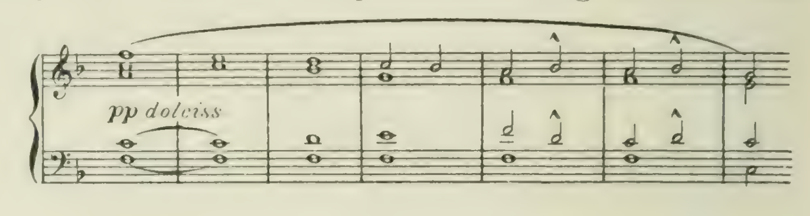


Es ist dies die beste mystische Inspiration Verdis; unter einen solchen Satz seine Unterschrift zu setzen, hätte kein Kirchenkomponist neuerer und älterer Zeit sich gescheut. Eine Rückkehr nach dem canonisch bearbeiteten »quid olim Abrahae« führt den Satz wieder auf das erste Motiv zurück.

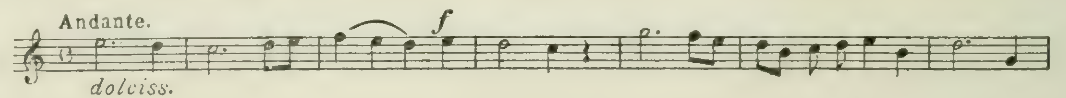
IV. Sanctus (für Doppelchor). Nach dreimaligem Ausrufe des Wortes Sanctus setzt der Chor in eine achtstimmigeDoppelfuge ein:



auf welche dann choralartig und dann contrapunktisch ausgearbeitet das Motiv »Pleni sunt coeli«: folgt, während im zweiten Chore das Wort: »Hosianna« erklingt. Im Fortissimo schliesst dieses Wort die Nummer ab.



V. Agnus Dei (für Sopran, Alt und Chor). Ohne die mystische Höhe des Offertoriums zu erreichen, bildet doch diese Nummer in ihrem lyrisch-kirchlichen Charakter zu jenem gewissermassen ein Seitenstück. In ihr ist nur ein Motiv liedartig verarbeitet:

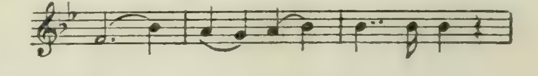


Die Verarbeitung dieses Motives ist ebenso einfach wie interessant. Zuerst erscheint es sechsmal, theils im Chore, theils in den Solopartien wiederholt; dann, das Unisono verlassend, mit Orchesterbegleitung ausgestattet, dann in Moll übergehend, und, nach modulatorischen Wendungen in die Haupttonart zurückgekehrt, abschliessend.

VI. Lux aeterna (für drei Solostimmen). Schon die Textworte dieser Nummer bieten dem Componisten eine gewisse Schwierigkeit für den musikalischen Ausdruck; hauptsächlich wegen der Gegensätze, welche sie enthalten. Aus diesem Grunde wählte Verdi zwei Motive:

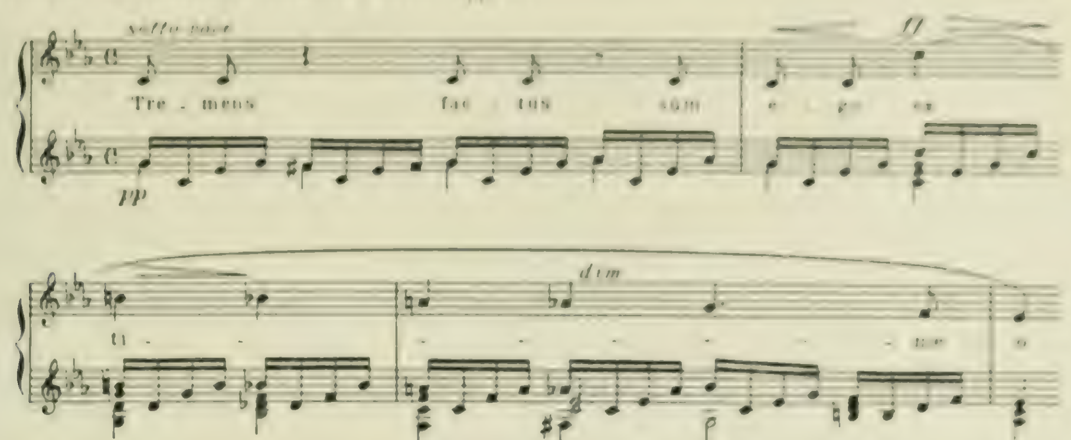


Das letztere, in seiner Begleitung von tremolirenden Geigen, welche in mannigfache Harmonien sich auflöst, wirkt durchaus ätherisch und lichtvoll. Das erste ist düster und erscheint noch düsterer, als es in Begleitung von Hörnern, Posaunen, Tuba, grosser Trommel und Contrabass-pizzicato wiedergebracht wird. Nachdem diese zwei Motive sich eine Zeit lang alternirend gezeigt haben, erstrahlt unter zitternden Geigenfiguren auf den Worten »et lux perpetua« das Motiv:



welches durchaus die vom Meister beabsichtigte Wirkung hervorbringt. Auch am Schlusse vergisst der Meister seine modulatorischen Lichteffecte nicht (das Wechseln der B- und D-dur Dreiklänge im *pp*).

VII. »Libera me« für Sopran und Chor. Diese Nummer rührt, wie gesagt, aus dem einige Jahre vorher geschriebenen Rossini-Requiem her und wurde von dem Componisten zu diesem Requiem verwerthet. Sie beginnt mit dem recitativisch psalmodirenden Gesange der Sopranstimme, welche von dem ganzen Chore wiederholt wird. Sehr bewegt ist das Tempo auf die Worte: »Dum veneris judicare seculum per ignem«, wo im Orchester ein Brausen herrscht, welches wie ein loderndes und verzehrendes Feuer wirkt. Ein ebensolches Zittern, jetzt aber nicht mehr den Charakter des Brausenden, Bewältigenden habend, folgt nach einem kleinen Interludium der 4 Fagotte auf die Worte »Tremens factus sum ego«:



Wieder erscheinen jetzt die Motive des »Dies irae« mit aller Wucht und Gewalt in eben solcher Ausführung wie in dem zweiten Satze des Requiems. Auf sie folgt dann eine Wiederkehr des Anfangsmotives des ganzen Werkes in dem Chore und dem Sopransolo. Seine Wirkung ist eine ausserordentliche. Das Ganze findet seinen Abschluss in einer Schlussfuge mit dem Thema:



Diese Fuge ist weit ausgebreitet und mit einer sehr interessanten und wirkungsvollen Engführung versehen; ohne zu einem eigentlichen Abschluss zu gelangen, geht sie in eine breite Melodie über, welche aus Elementen ihres Themas zusammengesetzt ist. Wirklich erschütternd klingt gegen das Ende hin der verzweifelte Ausbruch des Chors und Orchesters in der Bitte um die Befreiung vom ewigen Tode. Psalmodirend, wie sie angefangen, schliesst diese Nummer auch ab.

* *
*

Der erste Eindruck, welchen Verdis Requiem auf den Zuhörer macht, ist der einer grossen Dramatik, gewissermassen einer grossen Theatralität. Neben diesem Eindrucke aber tritt auch der einer mystischen Erhabenheit, eines schönen und edlen Glaubens in den Vordergrund. Es sind das zwei Eindrücke, welche, besonders wenn es sich um Kirchenmusik handelt, sich anscheinend in einem diametral entgegengesetzten Verhältnisse zu einander befinden. Versuchen wir nun, ob es möglich ist, diese Eindrücke einander so zu nähern, dass sie sich gegenseitig als complementär erweisen. In der italienischen Kirchenmusik ist schon seit langer Zeit die Tradition der Grossen, eines Palestrina, eines Gabrielli, eines Marcello und so vieler Anderer, welche in einer reinen, asketischen musikalischen Ausdrucksweise den Ruhm des Herrn

priesen und zu seinem Throne die Gebete der gedemüthigten Menschheit zu erheben suchten, verloren gegangen. »Verloren gegangen« im Vergleiche zu anderen musikalischen Nationen, die an ihren erhabensten Künstlerfiguren und Kunstwerken mit solcher Liebe, Pietät und Verehrung hängen, und in ihnen die Vorbilder zu ihren musikalischen Bekundungen suchen. Die Folge davon, dass man die Verdienste jener Grossen nicht genug zu schätzen wusste, war natürlicher Weise ein Verfall auf diesem Gebiete, und zwar ein ziemlich lange andauernder. Erst mit Cherubini schien er endlich ein Ende zu finden; aber auch Cherubini konnte allein sich nicht aufhelfen und seine Jünger und Nachfolger waren nicht im Stande, das von ihm begonnene Werk weiter fortzusetzen und zu vollenden. Die neuere Schaffensperiode auf diesem Gebiete brachte mehr Rückschritte als Fortschritte. Die neuen Kirchencomponisten waren nicht unbegabt, nein, sie waren vielfach sehr gut beanlagt, aber, sei es dass ihre Studien nicht ernst genug waren, sei es dass sie sich überhaupt der ganzen Sache nicht eifrig genug annahmen: sie konnten sich nicht an ihre Vorbilder heranwagen. Vorbilder? Ja, wenn dem so gewesen wäre! Wenn sie in den genannten Grossen ihre Vorbilder gesucht hätten und nicht dem ehrgeizigen Streben, sich allein ohne Stützen einen eigenen Weg zu bahnen, gehuldigt hätten! Denn in ihnen, in den grossen Vorbildern, ist der Quell des Lebens, der Kunst, aus welchem sie hätten schöpfen müssen; in ihnen ist die Reinheit, in welcher sie hätten ihre Seele baden sollen, wie in dem Wasser der Unschuld; in ihnen ist die Würde, die hehre Schönheit. Sie sind wie die antiken Statuen, deren Reinheit der zerstörende Zahn der Zeit nicht verunglimpfen kann; diese mag wohl an ihren Umrissen nagen in ihrem Neide, ihnen Augen und Gesicht mit dem bräunlichen Ton des Alters überziehen und an ihren Füssen das dunkle Moos und den rankenden Epheu sich emporwinden lassen, ihrer wunderbaren Schönheit kann sie nicht Abbruch thun. Aber nach diesen Vorbildern richtete man nicht seine Schreibweise, sondern man wollte in eigener Selbstüberschätzung sich einen neuen Stil schaffen, welcher entweder barock wurde oder anderen Einflüssen unterstand; und damit war alle Mühe vergebens; Talent und Zeit und Arbeitskraft waren vergeudet. Die Wenigen aber, welche sich nach der Zeit Palestrinas und Marcellos noch besonders hervorthaten, wie, um Einige zu nennen, Pergolese, Cherubini, stellten zwischen dem System der alten Schule und demjenigen, das eine neu zu gründende Schule annehmen sollte, keine Verbindung her. Das ist nun der wichtigste Grund, weswegen jetzt die Kirchencomponisten in der Feststellung einer neuen Richtung so schwanken, indem die Einen versuchen, wieder an die Alten anzuknüpfen, während die Anderen ganz modern schreiben und — es sind das vorzüglich solche Componisten, deren Hauptfach die Operncomposition ist — dabei natürlich manchmal mehr an eine theatralische Auffassung und an theatralische Effecte denken, als es bei dieser Compositionsgattung erlaubt sein sollte. Dass das dramatische Element den lithurgischen Texten abgehe, kann man sicher nicht behaupten. Es ist nun die Frage: wie soll dieses dramatische Element musikalisch behandelt werden? Ist das von Vielen angewendete Verfahren gut zu heissen, den dramatischen Eindruck dadurch hervorzubringen, dass der Musiker und Zuhörer dabei an gewisse theatralische Scenen und Effecte erinnert wird, welche durch Analogie unbewusst seinem Geiste sich aufdrängen, also das Verfahren, mittelbar dramatisch zu wirken? Wenn dies der Fall wäre, dann dürften die Eindrücke des Mystischen und des Dramatischen einander ergänzen.

Dies im Allgemeinen in Bezug auf Kirchenmusik. Im Besonderen aber mit einer Trauermesse verhält sich Alles weit anders. Palestrinas Trauermessen kann man nicht als solche betrachten, da ihnen die Hauptnummer, das »Dies irae«, fehlt; ebenso alle die Trauermessen der alten römischen und venetianischen Schule. Von den vielen Trauermessen, welche in letzterer Zeit, d. h. in den letzten zwei Jahrhunderten, geschrieben wurden, haben sich fast nur Mozarts Requiem und Cherubinis Requiem erhalten. Das zweite, in grösserem Massstabe angelegt als das erste, hätte Verdi als Muster dienen können; aber er zog es vor, etwas ganz Neues zu schaffen, und dank seiner grossartigen Begabung gelang es ihm. Das »Dies irae« ist im liturgischen Texte von grosser dramatischer Bedeutung, es ist an sich schon fast theatralisch verfasst. Darin konnte der Meister nach Belieben schalten und walten und brauchte sich nicht so streng an die Gesetze der kirchlichen Tonkunst zu halten. In anderen Nummern hinwieder weiss er sehr wohl seine dramatische Ausdruckskraft zu zügeln und erhebt sich vielfach zu einer staunenswerthen geistigen Reinheit des musikalischen Gedankens.

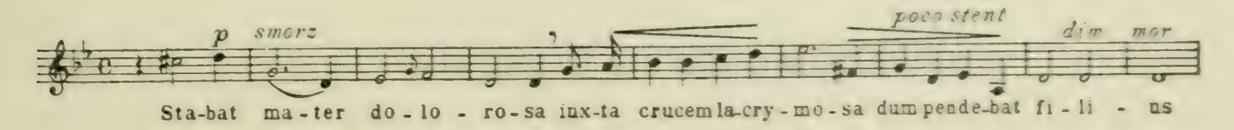
Das Requiem ist die grösste Kirchencomposition Verdis. Seine erste musikalische Richtung aber war, wie ich schon zu Anfang dieses Buches zu erwähnen Gelegenheit hatte, der Kirchenmusik nicht abhold. Als Musikdirektor der Società filarmonica von Busseto hatte er schon in den dreissiger Jahren auf diesem Gebiete durch Messen, Motetten und ähnliche kleinere oder grössere Compositionen gewirkt, das sind jedoch Jugendwerke, welche für den Componisten selbst höchstens den Werth von theueren Erinnerungen an eine vergangene Zeit und für uns höchstens einen archäologischen Werth haben.

Die auf das Requiem folgende Zeit sollte aber noch andere kleinere Werke auf dem Gebiete der Kirchenmusik von ihm bringen. Am 18. April 1880 liess er in einem Concerte der »Società orchestrale del Teatro alla Scala« in Mailand mit Erfolg ein Pater noster und ein Ave Maria, beides nach Dante, aufführen. Das erste dieser Stücke ist für fünfstimmigen Chor, zwei Soprane, Contraalt, Tenor und Bass geschrieben, während das zweite aus einem Sopransolo mit Begleitung von Streichinstrumenten besteht.

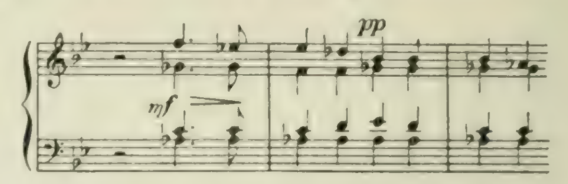
Und in jüngster Zeit hat er in den Concerts spirituels in Paris vier neue Compositionen spielen lassen, welche einen sehr schönen Erfolg davontrugen und auch in Deutschland an verschiedenen Orten erfolgreich aufgeführt wurden.

I. Der erste dieser vier heiligen Gesänge, unter welchem Titel das neueste Werk Verdis zusammengefasst ist, ist ein Ave Maria für gemischten Chor. Die enigmatische Tonleiter erscheint hier viermal als cantus firmus im Basse zuerst, dann im Contraalte, im Tenor und im Sopran. Die freien Stimmen sind sehr sorgfältig und contrapunktisch hervorragend gearbeitet und die ganze Composition erscheint originell und effectvoll.

II. Es folgt ein Stabat mater für Chor und Orchester. Nach der leeren Quinte g—d, die gleich zu Anfang in den tieferen Regionen des Orchesters wiederholt erklungen ist, setzen die Stimmen unisono ein:



Eine leise und wehmüthige Phrase tritt im Orchester auf, in deren Gesang sich die Contraalte, Tenöre und Bässe theilen. Es ist in dem ganzen Orchester und in den Stimmen eine unendliche Klage, und unendlich traurig erzählen die Stimmen von den Gefühlen, welche das Herz der Jungfrau bedrücken. Sehr schön und wirkungsvoll tritt nun die Strophe entgegen:



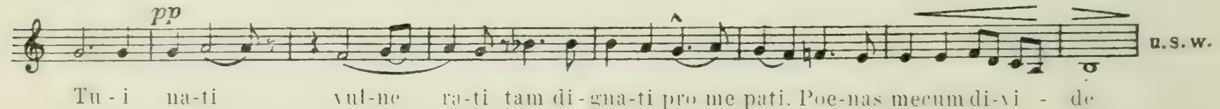
Das ist der melodische Höhepunkt des ersten Theiles des Stabat mater. Den dramatischen findet man einige Takte später bei den Worten: »Et flagellis subditum«, welche auf einen sehr gut klingenden verminderten Septimenaccord ausgehen. Die Bewegung weicht jetzt einer öden und verzweifelten Ruhe. Leise Accorde verklingen und vom gänzlichen Absterben rafft sich das Orchester noch einmal auf; auch dieser Schmerzenslaut scheint nur ein trauriges Echo in der Tiefe zu finden. Doch plötzlich, während



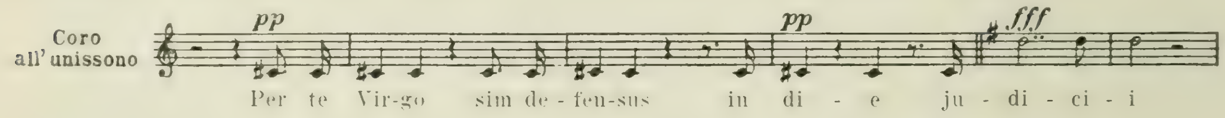
die düstere Trauer Alles überwältigt zu haben scheint, geht wie ein Strahl in den hohen Lagen eine leise Melodie auf. Sie bildet einen kurzen Uebergang zum zweiten Theile des Stabat mater. Allein singt der Chor das »Eja mater, fons amoris«: Der Eindruck, den diese wunderschöne musikalische Phrase macht, ist ein erhabener.



Keine Sonoritätseffecte, keine gesuchten Harmonien, keine verfeinerten Mittel sind hier angewandt, um Effect zu machen. Ein einfacher, vierstimmiger Melodiesatz, der dem Componisten wirklich aus dem Herzen entsprang und auf den Zuhörer wirklich herzergreifend einwirkt, ist Alles, womit der alte, seinen jugendlichen Traditionen so treu gebliebene Meister den schönen Worten des geistlichen Textes musikalischen Schmuck verleiht. Diese und die folgende melodische Phrase (beide sind durch einige bewegtere Tacte von einander getrennt) bilden die Hauptpunkte des zweiten Theiles. Diese zweite Phrase tritt zuerst im Alt auf:



Nachdem diese Phrase im ganzen Chore und Orchester wiederholt ist, geht die Musik in eine bewegtere Stimmung über. Auf eine gewaltige Steigerung bis zum Fortissimo tritt dann im äussersten Pianissimo die Bitte auf:



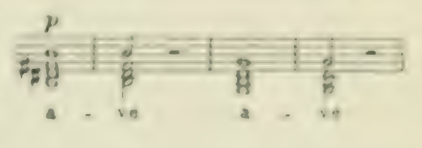
Bemerkenswerth ist hier der Nonensprung cis—d vom *pp* zum *fff*.

Die letzte Strophe des Stabat zeigt eine melodische und sehr intensive Steigerung, die aber, wenn sie auch besonders effectvoll ist, den anderen Theilen der Arbeit dennoch an Werth nicht gleichkommt. Viel besser hingegen ist der Schluss des Ganzen. Im Gegensatze zum Anfange singt hier der Chor die leere Quinte g—d, während im Orchester noch einmal ein Anklang an die Worte »Stabat mater dolorosa« sich hören lässt.

Wenn man nun das ganze Werk betrachtet, so wird dasselbe sicher

schon erschienen, obgleich es dem Requiem an musikalischem Werth nachsteht. Bei seinen Aufführungen wurde es viel gelobt; aber auch tadelnde Stimmen liessen sich hören. Es ist dasselbe hier zu sagen, was ich gelegentlich des Requiems gesagt habe: Ist dieser Stil in der Kirchenmusik der richtige, so hat Verdi auch im Stabat mater ein Werk geschaffen, welches bleiben wird.

III. Der dritte dieser vier heiligen Gesänge ist betitelt: »Laudi alla Vergine Maria«. Der Text ist Dantes »Paradiso« (Canto XXXIII, 1—21) entlehnt. Es ist dieser Theil einfach ein Meisterwerk, wie ein solches in neuerer Zeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik noch nicht geschaffen worden ist. Für 4 Frauensolostimmen geschrieben, erscheint es wie aus einem Gusse entsprungen und in einem Momente der höchsten und genialsten Inspiration componirt. Wunderbar ist die Auffassung des alten Textes und die Wiedergabe im Sinne des grössten Dichters. Die Ausarbeitung, so einheitlich sie im Ganzen erscheint, ist auch im Einzelnen äusserst sorgfältig und tief. Hier hat sich der Componist die grössten Freiheiten erlaubt und gerade hier zeigt er, was für ein Meister er ist. Man sehe nur den Schluss:

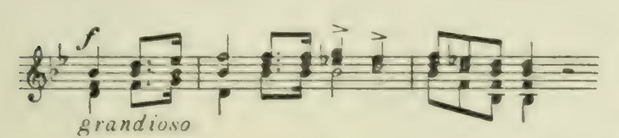


Was werden hier die gestrengen Theoretiker sagen, bei dieser Anhäufung von Quinten und Octaven und Querstand? Und doch, wie schön und tief, und poesievoll und mystisch klingt dieses Ave!

IV. Das »Te Deum« — der letzte dieser vier heiligen Gesänge — ist für Doppelchor und Orchester geschrieben und beginnt mit dem recitirten Cantus firmus zuerst im Bass, dann im Tenor. Leise antworten sich die Männerstimmen beider Chöre und ganz plötzlich erklingt im Fortissimo im ganzen Chor und Orchester auf dem Es-dur-Dreiklange das »Sanctus«, welches sich nun weiter ausbreitet und in wenigen glanzvollen Takten sehr charakteristisch wiedergegeben ist. Nach einem halben leeren Takte verfallen die Stimmen wieder in das äusserste Pianissimo, aus welchem dann im Orchester das lichte und schöne Motiv:



hervortritt. Dieses Motiv wird nun verarbeitet und modulirt dann nach C-dur, in welcher neuen Tonart ein neues Motiv (nach dem liturgischen Gesange):



hinzutritt. Dieses erscheint zuerst im Orchester und dann im Chore, dann wieder im Orchester und wieder im Chore, gewissermassen so einen Wechselgesang bildend, und endlich in Chor und Orchester zugleich. Nach einem kurzen Auftauchen des ersten Motives erscheinen wieder Theile des zweiten in einem äusserst geschickten Contrapunkte, um dann nach einem Zwischensatze (für Chor allein) wieder zu dem ersten zurückzukommen. Die folgende Phrase

Di - gna - re do - mi - ne in di - e i - sto

wirkt dann in ihrer düsteren Trauer umsomehr; die Worte »Miserere nostri« führt dann zu einem wunderbaren Ausdrucke in der Phrase »Fiat misericordia tua«, welche dann in den Worten »In te speravi« zu einem Höhepunkte kommt. Der Schluss ist sehr einfach. Bemerkenswerth bliebe hier noch das über den Accorden schwebend gebliebene höchste e. Es wirkt wie ein Hoffnungsstrahl in der Nacht der Trauer und des Leidens.

Auch über das »Te Deum« bliebe dasselbe zu sagen übrig, was ich schon gelegentlich des »Requiem« und über das »Stabat mater« gesagt habe; wir haben es auch hier mit einem gewaltigen und tiefsinnigen Werke zu thun, welches von der ausserordentlichen künstlerischen Beanlagung seines Componisten Zeugniss ablegt.

* * *

Auch auf dem Gebiete der Kammermusik ist Verdi nicht unthätig gewesen. Eine beträchtliche Anzahl von Liedern für eine Stimme mit Clavierbegleitung, Terzette und Aehnliches, dazu ein Quartett für Streichinstrumente, welches in Neapel am 1. April 1873 im Hause des Componisten aufgeführt wurde, verdienen einer besonderen Erwähnung.

Die theatralische Thätigkeit des Maëstro in dem Zeitraume zwischen dem Erscheinen der »Aïda« und dem des »Otello«, also vom Jahre 1870 bis ungefähr Mitte der achtziger Jahre, beschränkte sich auf Umarbeitungen früherer Opern, wie des »Don Carlos« und des »Simon Boccanegra«. Für die letztere Oper wurde Piaves Text von Boito so gründlich von allen unkünstlerischen Elementen gesäubert, dass der Componist mit wirklicher Liebe an eine neue musikalische Bearbeitung gehen konnte. Von den neu hinzugekommenen Nummern ist das Finale hervorzuheben, welches eine der dramatischsten Manifestationen Verdis genannt werden kann. Diese Neubearbeitung des »Simon Boccanegra« war aber nicht viel glücklicher als die erste; sie war nicht lebensfähig und hielt sich nicht auf der Bühne. Hätte Verdi nicht darauf den »Otello« oder den »Falstaff« geschrieben, so würde sie vielleicht einen besonderen Werth als des Meisters neueste Arbeit haben, aber so wurde sie von diesen zwei Colossen verdrängt; und damit ist ihre Niederlage zu entschuldigen.





DIE LETZTEN WERKE.

Das Schweigen Verdis seit der Veröffentlichung der »Aida« wurde nur durch die Composition des Requiems und einiger kleinerer Werke zeitweise unterbrochen. Das schon vorgerückte Alter des Meisters schien die Behauptung, dass er nun nichts mehr schreiben werde, zu rechtfertigen; und trotz des unverkennbaren Bedauerns, mit dem man dieses Schweigen und dieses Ablassen von seiner künstlerischen Thätigkeit aufnahm, gönnte man ihm seine wohlverdiente Ruhe. In der That, er hatte eine Künstlerlaufbahn hinter sich, wie sie Wenigen oder Niemandem beschieden war, glänzend, siegreich wie kaum die eines Anderen; er hatte Alles errungen: Ehre, Namen, Ruhm, Verdienste; er hatte viel dazu beigetragen, die Einheit des Vaterlandes wieder herzustellen; er durfte, wie man zu sagen pflegt, wohl »auf seinen Lorbeern ruhen«. Indessen, sei es, dass die alte Macht der Töne in seinem Geiste sich wieder zu regen begann, sei es, dass er die grossen Erfolge jeder seiner neuen Opern vermisste, sei es, dass er noch etwas schaffen wollte, das für sich allein dastehen sollte als Wunder in der Kunst und seinen Jüngern zum Beispiele: er trat mit Boito in Verbindung und beschloss in Gemeinschaft mit diesem so bedeutenden Dichter ein neues Werk zu schreiben.

Die neue Arbeit ging sehr schnell von statten, wenn man bedenkt, dass der Componist nicht mehr ganz jung war, und auch eine Oper in modernem Sinne zur materiellen Ausarbeitung allein eine geraume Zeit erfordert. Der Verleger Ricordi wurde auf eine höchst originelle Weise von den Fortschritten der neuen Arbeit in Kenntniss gesetzt. An den Neujahrstagen der Jahre 1885 bis 1887 erhielt er sonderbare Geschenke. Zuerst eine prachtvolle Schildkröte, in deren Innerem ein kleiner Mohr verborgen war, dann einen grösseren Mohren, aus welchem später der leibhaftige »Otello« herauswuchs.

Diese neue Oper, der »Otello«, wurde darauf am 5. Februar 1887 am Teatro della Scala in Mailand mit riesenhaftem Erfolge unter Mitwirkung

Tamagnos und Maurels aufgeführt. Dieser Aufführung folgten dann Wiedergaben auf allen mehr oder minder wichtigen Bühnen Italiens und des Auslandes, welche alle stets von demselben grossen Erfolge gekrönt wurden.

Wenn man auf den »Otello« von Verdi zu sprechen kommt, so darf man dabei auch seines Textdichters, vielmehr seines Mitarbeiters nicht vergessen. Arrigo Boito ist eine Erscheinung, welche in der Kunstgeschichte einzig dasteht. Ein hervorragender Dichter, welcher das ganze sprachliche und stilistische Material bewunderungswürdig beherrscht, ein Dramatiker ersten Ranges, und dazu ein Musiker, der mit seiner ersten und einzigen Oper eine solche Probe seiner Begabung und seines Könnens abgelegt hat, dass man in ihr ein vollendetes und künstlerisch bedeutendes Werk, ja ein Meisterwerk sehen muss und sich lächerlich machen würde, ihr mit dem Namen Erstlingswerk nur nahe zu kommen; und eben deshalb ist es umso mehr zu bedauern, dass dieser hervorragende Meister bei seinem ersten Werke aufgehört hat und sein folgendes, von welchem man behauptet, dass es ein »Nerone« sei, der Oeffentlichkeit entzieht. Als Verdi mit einem so bedeutenden Talente in Verbindung zu gemeinschaftlicher Arbeit trat, musste man sich gefasst machen, in seinem neuen Werke etwas absolut und durchaus Interessantem zu begegnen, und deshalb war es nicht zu verwundern, dass die öffentliche Meinung sich so viel mit beiden Künstlern befasste. Propheten giebt es immer auf der Welt und wird es auch immer geben, solange das Interesse des Menschen den Hang zur Neugierde haben wird, und so lange überhaupt eine Zukunft, ein Unbekanntes, Unerforschliches uns bevorsteht. Auch hier fanden sich die Propheten ein, welche die allgemeine Neugier zu befriedigen versuchten, sie aber noch mehr durch das Unzureichende ihrer Bemerkungen und Nachrichten anstachelten. Die Voraussagen bewegten sich in diametralen Gegensätzen. Jeder, oder fast jeder, fühlte sich berufen, etwas vorauszusehen; die Wagnerianer behaupteten, wenn Verdi eine moderne Oper zu Stande bringen wollte und der alten Schreibweise entsagte, müsse er unbedingt sich dem Einflusse Wagners unterziehen und nach den Gesetzen des deutschen Musikdramatikers schreiben; diejenigen aber, und damit sei die grosse Menge auch gemeint, welche auf Verdi als einen durch und durch italienischen Meister stolz waren, erwarteten von ihm eine Oper alten Schlages, mit alten Formen, ganz melodisch; denn damit meinten sie, konnte sich der geliebte Meister vor fremder Nachahmung am besten bewahren und seiner künstlerischen Individualität gerecht werden.

Wie mögen wohl beide Parteien am ersten Abende des »Otello« erstaunt dagestanden haben, als sich das musikalische Wunder vor ihren Augen entwickelte und sie sich schlechterdings eingestehen mussten, mit ihren Prophezeiungen gründlich auf Irrwegen gewesen zu sein!

Wenn wir die Dichtung Boitos mit dem Drama Shakespeares vergleichen, so wird uns vor allem die Verschiedenheit im Charakter des einen Jago im Vergleiche zum Charakter des anderen auffallen.

»Bei Shakespeare«, sagt Kalbeck*), »ist Jago nur das brauchbare und gefügige Werkzeug in der Hand sittlicher Mächte, die sich zu Zeiten wohl auch eines Schurken bedienen, um ihren Willen durchzusetzen. Bei Boito

*) Max Kalbeck (Wien): Opern-Abende, Studien zur Geschichte und Kritik der Oper. 2 Bände mit 16 Kunstbeilagen. Berlin 1899.

aber wird der elende Geselle zum Meister der Bosheit und der Lüge erhoben, zum Herrn der Finsterniss und dämonischen Lenker des Schicksals, und wenn Alles mit rechten Dingen nach dem ursprünglichen Plane des Textdichters zugegangen wäre, so hätte sein Jago die Hahnenfeder, das rothe Wamms und den Pferdefuss, als die ihm zukommenden Attribute jedes ordentlichen Theaterteufels, der Vorschrift nach erhalten. Verdi bezeigte offenbar nicht die geringste Lust, sich näher mit Mephisto einzulassen, den ihm Andere glücklich vorweg componirt haben, und darum übertrug er die Titulaturwürde der Oper auf den Mohren. Doch nur dem Namen nach wurde er den Bösen los, denn der Gottseibeuns Jago ist ihm leibhaftig geblieben.

Mit der willkürlichen Umwandlung und echt opernmässigen Steigerung des Jago hängt der Aufbau des Boitoschen Librettos auf das Innigste zusammen. Den ersten Act der Shakespeareschen Tragödie, welcher die meisterhafte und unbedingt nothwendige Exposition der Handlung enthält und die moralische Motivirung der furchtbaren Katastrophe bringt, konnte Boito nicht gebrauchen. Nichts mehr von Entführung, Vaterfluch und Staatsgeschäften, weg mit dem Urtheil der venezianischen Gesellschaft und der Beschuldigung Brabantios, dass nur Hexenkünste und Zaubermittel im Stande gewesen sein konnten, sein sittsames und wohlerzogenes Kind in die Arme eines verachteten, durch jedes Merkmal des natürlichen und socialen Rechtes als unebenbürtig gekennzeichneten Abenteurers zu führen! Es lebe und walte das grausame, tückische und blinde Fatum! Platz für den absolut regierenden Teufel Jago! — Lässt man diesen Gewaltstreich des Dramaturgen gelten und erkennt mit Rücksicht auf den musikalischen Zweck den praktischen Nutzen desselben an, so wird man zugeben müssen, dass Boitos Text eines der vorzüglichsten Opernbücher ist, welche wir besitzen.«[44]



Arrigo Boito.

Photographie von Pietti & Tressel in Mailand.

Diese Meinung ist zwar ganz richtig und geistreich, aber es ist dennoch an der Melodik des Librettos an gewissen Stellen — und diese Stellen sind nicht so selten — zu zweifeln. Es giebt zum Beispiel Vieles im zweiten und im dritten Acte, was dem Componisten sich gleich einer chinesischen Mauer entgegenstellt, so z. B. das »Credo« des Jago, welches an und für sich jedes melodischen Elementes entbehrt, und so Manches dann hie und da, besonders in den Scenen zwischen Otello und seinem bösen Geiste Jago.

In einer französischen Kritik steht zu lesen: »Otello« est un drame superbe, une étude de passions admirable, mais c'est un sujet lyrique très médiocre; on peut même dire, la scène de la mort de Desdémone mise à part, qu'il est absolument antimusical.«[45] Damit ist aber zu weit gegangen. Der französische Kritiker, ein sehr guter Musiker, dessen Scharfsinn seinen Kenntnissen die Wage hält, ist hier entschieden im Unrechte. Antimusikalisch mag Manches hie und da sein, aber der Anfang des ersten Actes, das Liebes-Duo am Schlusse desselben, die Scenen im zweiten Acte und theilweise der

dritte Act scheinen mir doch dem Musiker einen prächtigen Untergrund zur Entfaltung seiner lyrischen und dramatischen Gedanken zu bieten.

Ausser dem Charakter des »Jago« giebt es noch zwei andere Charaktere, welche in der Dichtung Boitos prachtvoll und mit grösster dramatischer Gewalt gezeichnet sind. Der eine ist der jener unglücklichen Dogentochter Desdemona, deren Figur um das ganze Drama einen leuchtenden Kreis schwingt, wie ein mystischer Lichtstreifen, welcher das Haupt der Märtyrerin umglänzt.

Der zweite ist der des wilden Kriegers, des Sohnes der Wüste, welcher das sanfte Kind der Civilisation stürmisch in seine schwarzen Arme gerissen hat und jetzt vor dem vermeintlichen Treubruche zittert, er, der dem Tode so oft muthig ins Antlitz gesehen hatte und dem Feinde ein Schrecken war. Uebrigens sei es mir hier erlaubt, eine Parenthese zu öffnen.

Dass der Novellendichter Giraldi Cinthio, aus welchem Shakespeare den Stoff zu seinem Drama schöpfte, sich einen Fehler in Bezug auf den Ursprung des »Otello« zu Schulden kommen liess, dürfte wohl so ziemlich bekannt sein. Cristoforo Moro, aus dem alten Geschlechte der Moro, war Gouverneur von Cypern und tödtete im Jahre 1508 seine eigene Gattin. Die Annahme, dass es sich um einen Mohren handelte, ist ganz unrichtig und ist sicher daraus entstanden, dass man den Namen »Moro« mit dem Worte »moro« (Mohr) verwechselte. Aus diesem Grunde verfiel auch Shakespeare in diesen Interpretationsfehler und Boito folgte ihm nach, offenbar in der Meinung, dass er sich nicht berufen fühle, einen Fehler Shakespeares zu corrigiren, ein Fehler, der überdies in der Entwickelung des ganzen Dramas eines der wichtigsten Momente zur Herbeiführung der Endkatastrophe war.

Denn thatsächlich ist es nach dem dämonischen Charakter des Jago eben der seelische Conflict in Otello zwischen dem Barbaren und dem civilisirten Menschen, der hier als ein mächtiges Moment zur Katastrophe die Handlung weiter rollen lässt. In seinem Inneren, in seinen leidenschaftlichen Ausbrüchen macht sich die Brutalität des Barbaren noch immer geltend; er will aber diesem inneren Triebe widerstehen; in seinen Handlungen und Ausdrücken kommt dann der Mensch, auf den eine gesunde Moral einwirkt, zum Vorschein. Aber diese gesunde Moral ist dann machtlos bei der furchtbaren Erkenntniss; mit einer Härte und einem Cynismus, in welchem sich seine ganze, sich gegen jede Fessel auflehnende Natur ausprägt, vollführt er seine Rache. Dann aber bricht um so mächtiger auf ihn die Erkenntniss der Unschuld seines Opfers ein. »Auge um Auge, Zahn um Zahn«, es ist das alte Barbarenrecht, welches auch hier auf ihn einen endgiltigen Einfluss hat. In der Ausübung dieses Rechtes jedoch erfährt sein Wesen, sein innerstes Wesen, eine völlige Umwandlung zum Guten. Er hat gesühnt und in dieser Sühne öffnet sich seine Seele dem höheren Einflusse der Civilisation.

»Otello« ist das Drama der Gegensätze. Diese Gegensätze werden von dem Dichter äusserst geschickt mit einander in Verbindung gebracht. Besonders die Charaktere Otellos und Desdemonas werden auf die natürlichste und ungezwungenste Weise nebeneinander gestellt, ohne dass dabei eine zu schroffe Verschiedenheit zum Vorschein kommt.

Otello: E tu m'amavi per le mie sventure
Ed io t'amavo per la tua pietà!

Das ist die Liebe, welche beider Herzen verbindet. Desdemona war ergriffen von dem Unglücke und den Verfolgungen, welche der Unglückliche zu ertragen

hatte, während er ihr für ihr Mitleid sein Herz hingiebt. Ist das nicht christliche Liebe, eine im höchsten Grade gesteigerte christliche Liebe! Erfüllt hier der Mensch nicht seine höchste Pflicht der Nächstenliebe, indem er sich berufen fühlt, Anderer Leiden zu heilen?



Giuseppe Verdi.

Bild aus: Max Kalbeck „Opern-Abende“ (Verlag Harmonie). *[Siehe Anmerkung auf Seite [illegible].]*

Und um so mehr, eben dieses sittlichen und reinen Verhältnisses wegen, wird unser Herz bei dem jähen Einbrechen der Katastrophe mit dem Gefühle der wärmsten Theilnahme überfluthet. Damit ist Alles erreicht, zumal da auch der höchste Zweck der Kunst, das unvergänglich Schöne, erreicht ist, denn im »Otello« ist der Musik und dem Text der Stempel des unvergänglich Schönen aufgeprägt. Die Dichtung Boitos trägt auch die äusseren Merkmale der Schönheit an sich. Eine Formvollendung, eine geläufige und schöne

Sprache, das sind Vorzüge, an die sich noch der Vorzug einer prachtvollen Verstechnik anreiht, einer Technik, welche selbst den Vergleich mit derjenigen Shakespeares nicht zu scheuen hat.

»Otello« ist ein Stoff, der schon dann und wann einen Musiker zur Schöpfung eines Kunstwerkes angeregt hat. Indessen ist es fast immer nur zu blossen Versuchen gekommen; nur Rossini mit seinem wunderbaren Genie vermochte es, ein wirkliches Kunstwerk aus diesem Stoffe herauszumeisseln, der sich gleichsam sträubte, sich in Töne fassen zu lassen. Doch hat Rossini auch diesen seinen »Otello« durch ein halbes Dutzend besserer Werke in den Hintergrund gedrängt, und von einem Vergleiche zwischen ihm und der Oper Verdis kann garnicht die Rede sein. Der Unterschied ist ein so weiter, dass es nicht leicht sein würde, gewisse Punkte in diesen zwei Musikdramen zu finden, welche zu einem Vergleiche ermuthigen und berechtigen würden. Verdis »Otello« ist eine moderne Oper im weitesten Sinne des Wortes, denn in ihr hat der Meister mehr als in jedem anderen seiner Geistesprodukte sich von dem Conventionellen, dem Gebräuchlichen ferngehalten. »Otello« ist ein kühner Fortschritt ins Unendliche einer genial beanlagten schöpferischen Phantasie. Die Form ist in dieser Oper die denkbar freieste, nur hie und da tritt sie etwas gebundener hervor, um dann aber gleich wieder auf eine natürliche und unbefangene musikalische Rede zurückzukommen. Die technische Ausführung ist über alle Massen interessant und sorgfältig durchgeführt und zeugt von dem Geiste und den ungewöhnlichen Kenntnissen des grossen Meisters. Gleich der Sturm zu Anfang des ersten Actes zeigt eine wundervolle musikalische Gestaltungskraft. Bald leise, bald wieder bis zum stärksten Ausbruche sich steigernd, ist er mit einer so urwüchsigen, realen Wucht der Darstellung geschildert, dass der liebliche, sanfte Reiz der auf ihn folgenden Liebesscene einen um so stärkeren Eindruck machen muss. Verdi muss diese Scene in einem Momente wunderbarer Inspiration geschrieben haben. In jener leisen und gefühlvollen Musik prägen sich die beiden Charaktere Otellos und Desdemonas unvergleichlich aus. In Otellos Gesange hallt, wenn er von den Kriegsthaten redet, noch von Ferne ein wilder Hauch seiner trotzigen und ungebändigten Naturkraft nach, während in den Tönen seiner Partnerin das ganze Gefühl der Liebe und des Mitleides, welche sie ihrem Manne gegenüber empfindet, sich offenbart.

Im Credo des zweiten Actes hat der Meister Wunder gewirkt, indem er den an sich wenig melodischen Worten ein musikalisches Gepräge gegeben hat, welches auf den Zuhörer seine Wirkung nicht verfehlt. Zwar steht dieses Credo auch nach der rein musikalischen Seite tief unter den anderen Theilen der Oper, aber durch seine Originalität kommt es dennoch immer zur Geltung. Viel schöner ist die folgende Scene Jagos mit Otello und dann die Ensemble-Scene und der Schluss des Actes mit dem Schwure. Hier in diesem Acte glaubt man noch den alten Verdi der »Lombarden« und des »Attila« zu hören und es wird vielleicht in der Musikgeschichte als einziges Beispiel dastehen, dass ein mehr denn siebzigjähriger Greis im Stande war, melodische Phrasen wie ein »Addio, sante memorie«, und ein »Si, per il cielo marmoreo giuro!« auszudenken und mit einer Frische und einer Lebendigkeit wiederzugeben, um die ihn das jugendlichste Genie beneiden könnte.

Der dritte Act erscheint mir im Allgemeinen schwächer als die beiden ihm vorangehenden und der ihm folgende. Vielleicht mag auch die Brutalität

des Mohren, die sich hier mit grausamer Heftigkeit Bahn bricht, und das teuflische, widerliche Wirken Jagos daran Schuld sein: diese Momente sind beide so beschaffen, dass sie in dem Zuschauer sicher nicht eine besondere Theilnahme erregen können, und vermuthlich auch in dem Componisten keine besonderen Saiten erklingen zu lassen im Stande waren. Aber angenommen, das wäre nicht der Fall, wer könnte es dem Componisten verargen, in diesem Acte nicht alle seine Kräfte aufgeboten zu haben, da er sie ja nur schonte, um im folgenden, dem vierten Acte, sich auf eine solche Höhe der Meisterschaft zu schwingen? Der vierte Act des »Otello« ist ein Meisterwerk, wie es deren wenige giebt. Gleichwie im »Rigoletto«, im »Troubadour«, in der »Traviata« und der »Aida« hat hier Verdi bei der Composition des letzten Actes seiner Oper seine Muse zu einer ungeheuer glücklichen und genialen Inspiration verholfen. Das traurige Lied Desdemonas, das Ave Maria, der Eintritt Otellos, die kurze aufgeregte Scene zwischen Beiden, die furchtbare Erkenntniss, die Sühne und der Tod Otellos folgen hier aufeinander im schönsten Ebenmasse. Es ist eine erschütternde Tragik, welche diesem Acte innewohnt, eine Tragik, gleich der eines Euripides und eines Sophokles, eine Tragik, die das ganze Werk des grossen Componisten beschliesst und es dem Originale des englischen Dichters, aus welchem das Drama geschöpft wurde, ebenbürtig macht.

* * *

»Es sind vierzig Jahre her, dass ich eine komische Oper zu schreiben wünsche, und fünfzig Jahre, dass ich »Die lustigen Weiber« kenne; indess — die gewohnten »Aber«, die sich überall einstellen, haben sich stets meinem Wunsche widersetzt. Nun Boito alle die »Aber« beseitigt und für mich eine lyrische Komödie geschrieben, die sich mit keiner anderen vergleichen lässt, macht es mir Vergnügen, die Musik dazu zu schreiben, ohne irgend einen Entwurf, und ich weiss auch nicht, ob ich damit zu Ende kommen werde.

Merken Sie wohl: es macht mir Vergnügen.

Falstaff ist ein böser Geselle, der schlimme Streiche aller Art macht . . . . aber in einer belustigenden Form — er ist ein Typus! Sie sind so selten, die Typen. Die Oper ist vollständig komisch.«

So schreibt Verdi an den Kritiker Gino Monaldi. Dieser hatte an ihn, nach jenem berühmten im Hause Ricordi gehaltenen Trinkspruche Boitos, in dem der Dichter den Componisten zur bevorstehenden Geburt des »Dickwanstes« beglückwünschte, die Bitte gerichtet, ihn aufzuklären, welche Bewandtniss es mit den Gerüchten über eine neue Oper habe. Der Meister hatte jene Niederlage, welche er mit seiner ersten und bis zum »Falstaff« einzigen komischen Oper: »Einen Tag lang König« erlitten hatte, nicht verschmerzen können. In seinem Geiste tauchten gar manchmal übermüthige Phrasen und fröhliche Gedanken auf, und in einer oder der anderen Oper konnte er sie vorübergehend auch verwerthen; so im »Maskenballe«, in dem die Partie des Pagen Oskar förmlich sprüht von einem unvergleichlichen musikalischen Humor; so in der »Macht des Verhängnisses«, in der die komischen Auftritte des Fra Melitone zu den gelungensten Theilen der Oper gehören. Doch damit war nur vorübergehend seinem Schaffensdrange in dieser Hinsicht genug gethan. Die gewohnten »Aber«, wie er die Hindernisse gross und klein nennt, liessen ihm keine Zeit, an das Werk zu gehen, das er sich

vor schon längerer Zeit zur Aufgabe gestellt hatte. Boito, sein trefflicher Mitarbeiter, muss diese wunde Stelle des Maëstro sehr gut gekannt haben, als er ihn zu überreden suchte, auch auf dem Gebiete der komischen Oper etwas zu leisten. Den anfänglichen Widerstand Verdis besiegte er sehr leicht, und eine volle Capitulation erfolgte, als er dem Meister sein vollendetes Textbuch überreichte.

Von der Gemüthsstimmung des alten Meisters und von diesen Vorgängen überhaupt waren die Wenigsten unterrichtet. Die Nachricht, dass Verdi im Begriffe sei, eine komische Oper zu vollenden, rief daher eine unbeschreibliche Aufregung hervor. Man wollte ihr kaum trauen; die Skeptiker, und deren gab es viele, versicherten achselzuckend, es könne höchstens von einem bösen Streiche, den ein phantasievoller Journalist dem Künstler und dem Publikum gespielt habe, die Rede sein. Aber sehr bald wurde Alles bestätigt. Jedes Werk des verehrten Meisters wurde immer bei seinem Erscheinen, ja lange vor seinem Erscheinen, mit Freuden begrüsst, und ebenso der »Falstaff«; aber bei dieser Oper mischte sich in die Freude eine nicht zu verkennende Neugierde. Man wusste — und dem, der es nicht wusste, erzählten es die Zeitungen sehr bereitwillig — dass der erste Versuch des Meisters auf dem Gebiete der komischen Oper nicht gerade glänzend ausgefallen war.

Diese Neugierde, das lebhafte Interesse, mit welchem die ganze civilisirte Welt dem Schaffen des grossen Meisters folgte, und die Liebe zur Kunst, für welche alle Herzen schlagen, waren die Factoren, die die Falstaffpremière in Mailand zu einem grossen künstlerischen Ereignisse gestalteten.

Der Beifall liess nicht auf sich warten; Verdi wurde damit förmlich überfluthet. Dem greisen Componisten wurde eine Huldigung dargebracht, welche auch auf seinen an die grössten Huldigungen gewöhnten Geist nicht ohne Eindruck bleiben konnte. Dasselbe Sängerensemble, welches damals den »Falstaff« in Mailand aufgeführt hatte, machte hierauf eine Tour durch alle berühmten italienischen Bühnen und wandte sich dann zu den Bühnen des Auslandes, um der erstaunten Welt das musikalische Wunder »Falstaff« zu zeigen.

Ich bin sicher nicht der Erste, der den »Falstaff« mit dem Worte musikalisches Wunder bezeichnet; aber es giebt in der Kritik gewisse Schlagworte, die manchmal so gut angebracht und dabei so vielsagend sind, dass man unwillkürlich immer wieder auf sie zurückkommen muss. Und in der That hat diese Bezeichnung ihre Richtigkeit, wenn man das Werk mit dem Meister, das Geschaffene mit seinem Schöpfer vergleicht. Ein Greis, welcher ein ganzes Leben hindurch der komischen Oper fernblieb — jenen ersten Versuch, dem ungünstige Umstände arg mitspielten, kann man nicht mit in Betracht ziehen; er, der in seiner musikalischen Laufbahn alle Phasen der Romantik durchgemacht, diese Romantik überwunden und zu modern classischem Schaffen sich aufgeschwungen und eine Richtung gegründet hat, deren Einfluss man schon jetzt, besonders in der neu-italienischen Oper, wahrnehmen kann; er, der in seiner fast religiös zu nennenden Vaterlandsliebe die heilige Flamme der Freiheit im Herzen aller Italiener entfacht und genährt hat mit der unerschütterlichen Ueberzeugung des Auserkorenen; er, der durch eine nach allen Richtungen mannigfaltige Thätigkeit von der ausserordentlichen Biegsamkeit seines Genies Zeugniss abgelegt hat; ein Greis also, der Alles fast schon geleistet hat, wozu ihn seine ausser-

ordentlichen geistigen Anlagen befähigten, sieht, dass er, auf dem Gipfel seiner Thätigkeit angelangt, in seinem Schaffen noch eine Lücke gelassen habe, und macht sich auf, diese Lücke auszufüllen. Er sieht ein, dass er in seiner Jugendzeit, weniger aus eigener Schuld, als durch ungünstige Verhältnisse gezwungen, einen Fehler begangen habe, den er gutzumachen noch nicht Zeit gefunden. Es bedarf kaum des liebenswürdigen Drängens Boitos, und er ist schon entschlossen — und schreibt den »Falstaff«.



Zeichnung zu »Falstaff« (Act III, Scene 1) von Prof. Scomparini.
Im Besitze des Herrn Dr. Manzutto in Triest.

Wie früher im »Otello« hatte auch jetzt hier im »Falstaff« Verdi an Boito einen tüchtigen Mitarbeiter. Die Wahl des Stoffes schien Vielen befremdend, und der Charakter Falstaffs fand bei uns nicht sofort ein bereitwilliges Verständniss. Es dürfte wohl wahrscheinlich sein, dass die Verehrung und Achtung, welche sowohl der Componist als auch der Dichter für den englischen Dichter hegen, sie bewogen haben, ihr Augenmerk auf diesen Falstaff zu richten, welcher als ein urgermanischer Typus mit seiner nordischen Heiterkeit nicht sogleich auf die Popularität in Italien Anspruch machen konnte. Aber was der Componist und der Dichter nicht zur Einführung des Werkes in weitere Kreise thun durften, das thaten viele Schriftsteller, welche in zahlreichen Abhandlungen die Charaktereigenschaften und die besonderen Vorzüge und Schwächen des fremden Typus Allen erklärten und so dem allgemeinen Verständnisse den Weg bahnten.

Boitos Falstaff ist eine Collectivfigur, welche aus dem Falstaff der Lustigen Weiber von Windsor und dem aus Heinrich IV. enstanden ist. Zwischen diesem »Falstaff« also und Nicolais Oper »Die lustigen Weiber von Windsor« eine nähere Geistesverwandschaft entdecken zu wollen, dürfte nicht so leicht sein. Denn in Verdis Oper ist er der Hauptheld, um welchen sich als Mittelpunkt die ganze dramatische Entwickelung dreht, während er in dem Werke Nicolais keine so wichtige und absolute Rolle spielt.

Die Hauptfigur dieser lyrischen Comödie hätte wohl manchen Dichter zu einer allzu überschwänglichen, barocken Charakteristik verleitet. Boito ist aber nicht der Mann, sich in Details zu verlieren und dadurch den Eindruck des Ganzen abzuschwächen, und so konnte er aus dem Falstaff eine Figur schaffen, die eben nur als Ganzes auf den Zuschauer wirkt, da die einzelnen Streiche, die der Lustige spielt, so lebhaft und pikant sie auch sind, uns von der Betrachtung seines einheitlichen Charakters nicht abbringen. Wie soll man nun diesen Charakter näher bezeichnen, ihn einen Epicuräer, einen phlegmatischen, gewissenlosen, lüsternen Narren nennen? Damit würde man nicht Alles, sondern sogar sehr wenig gesagt haben. Verdi selbst hat ihn am besten näher bezeichnet, indem er in seinem oben angeführten Briefe erklärt: »Er ist ein Typus!« Ford, welcher zum Haupthelden gewissermassen das Gegentheil bilden sollte, ist weder dem Dichter noch dem Musiker so gut gelungen, wie Falstaff und die anderen Personen. Seine Eifersucht erscheint doch etwas übertrieben und ermangelt einer gewissen Natürlichkeit. Dr. Caius, Fenton und die übrigen Männer sind Meisterwerke; und was die Frauenrollen betrifft, so würde man für sie schwerlich die gebührenden Lobesworte finden. Diese vier so fein nüancirten, an sich verschiedenen und doch so zusammenhängenden Charaktere sind typisch. Ein Franzose würde diese Damen mit dem Titel petites bourgeoises bezeichnen; und diese Bezeichnung hätte ihre Berechtigung. Alice, die kokette, aber nur kokette Alice, Aennchen, das zum ersten Male liebende, etwas romantisch angelegte Mädchen, Meg, ein Mittelding zwischen Beiden, und Quickly, die abgefeimteste und unternehmungslustigste unter allen Vieren, gestatten uns einen prächtigen Einblick in die Verhältnisse des kleinbürgerlichen Lebens in England zu jener Zeit. In der Musik finden wir diese Charaktere in allgemeiner und specifischer Darstellung wieder. Das Schwatzen und Kichern der Holzinstrumente zu Anfang des zweiten Actes gleicht dem Lärmen einer Legion redseliger Damen, welche ein Zungenmanöver ausführen; die weitere Steigerung im »ciccaleccio«, wo alle vier so einstimmig über den dicken Helden entrüstet sind, die Streiche, welche sie ihm spielen, zuerst allein, dann im Verein mit den nun ihres ungerechten Verdachtes überführten Männern, das ist alles in der Musik so reizvoll ausgeprägt und so graziös, dass das Ganze einen Anflug edlen und schönen Humors gewinnt.

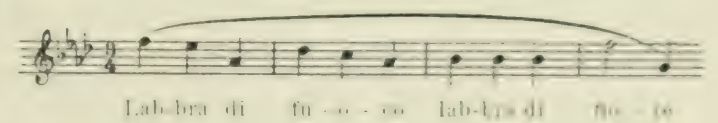
Ohne den »Falstaff« einer eingehenden Besprechung unterziehen zu wollen, welche ja bei der allgemeinen Verbreitung des Werkes sich überflüssig erweist, glaube ich, dass eine einfache Berührung seiner Hauptpunkte dem Leser das ganze, sicher schon bekannte Werk wieder lebhaft in das Gedächtniss zurückrufen würde.

Ohne Vorspiel setzt der erste Act sogleich ein und die Scene des Streites zwischen dem beraubten Dr. Caius und Falstaff mit seinen beiden Genossen wirkt in ihrer wechselvollen und äusserst komischen Bearbeitung

sehr gut. Nicht minder komisch die folgende Scene zwischen Falstaff und seinen Genossen, welche mit der Vertreibung der Letzteren endigt. Es ist in der That grossartig und dabei im höchsten Grade drollig zu hören, wenn Falstaff den sich seiner Liebescorrespondenz widersetzenden und die »Ehre« als Grund ihrer Weigerung angebenden Genossen ganz erstaunt und geringschätzig antwortet: und ebenso prächtig ist der Monolog der Ehre, welchen Falstaff ihnen vorträgt.

Noch besser als der erste Theil ist der zweite Theil dieses Actes ausgefallen. Ich glaube nicht fehlzugehen, indem ich denselben als das beste Stück der ganzen Oper bezeichne. Gleich zu Anfang das schon erwähnte Schwätzen und Kichern der Holzinstrumente:

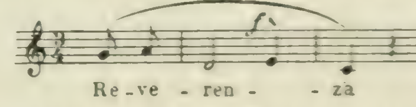
zeigt einen echten Zug italienischen Humors, jenes Humors, welcher in der alten Opera buffa so wunderbar anziehend wirkt. Weiter das Lesen der Briefe, das crescendo, die Entrüstung der Männer, der Plan zu einem Streiche sind alles Momente, welche mit einem unerschöpflichen Geiste behandelt sind; und das schöne Liebesduett, so originell in seinen Unterbrechungen, mit dem schwärmenden und gleichzeitig reizvoll koketten Motive:



wirkt in all dem sprühenden Uebermuthe der Handlung und der Musik erfrischend und reizend.

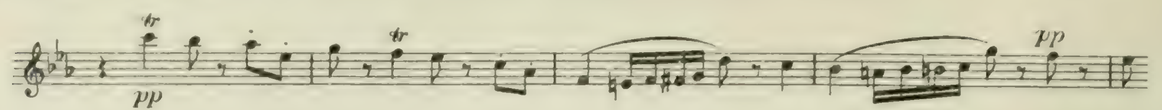

Caricatur von M. Luque-Paris.
Im Besitze der Musikhistorischen Sammlung des Herrn Fr. Nic. Manskopf in Frankfurt a. M.

Im zweiten Acte beginnt die Strafe für Falstaff; er soll seinen Uebermuth büssen. Mit einer kindlichen Naivität fällt er blindlings in das Netz, das ihm die schlaue Quickly stellt. Die Scene zwischen Falstaff und Quickly ist musikalisch wie poetisch bedeutend; wie komisch klingt hier der so oft wiederholte Gruss der Botschafterin:



Und wenn auch die Melodie etwas an eine Stelle in Rossinis »Barbier« erinnert, was hat das zu bedeuten? Nach einem kurzen Auftritte, in welchem Falstaff sich selbst über die Liebeserfolge seiner alten Jahre beglückwünscht, erscheint Ford, und nun wird das Missverständniss, auf welchem sich der zweite Act aufbaut, auf die erquicklichste Weise fortgeführt. Etwas karrikirt erscheint dann die Scene, in welcher Ford sich über die Untreue seiner Gattin ausspricht; doch dieser

Eindruck wird alsbald durch den wunderbaren Schluss des ersten Theiles gebessert; Falstaff in seinem besten Anzuge stolzirt herein:



Das ist eine komisch-musikalische Leistung allerersten Ranges.

Im zweiten Theile des zweiten Actes bereiten die vier »lustigen Weiber« den Saal zum Empfange des dicken Helden. Neuerdings eine übermüthige Musik, wie man sie sich kaum übermüthiger denken kann. Dann einige von Alice auf der Guitarre vorgetragene Takte und der Eintritt Falstaffs; es entspinnt sich ein Duett — auf der einen Seite die kokette Alice, auf der anderen der schwerfällige und eingebildete Falstaff — welches nach dem kleinen Liede:

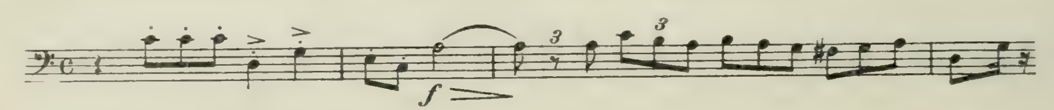


durch die Anmeldung Megs unterbrochen wird. Falstaff zittert an allen Gliedern:

Allegro agitato.

und es befällt ihn ein jäher Schrecken, als Ford ankommt. Mit ungemein grosser Versatilität vermochte es der Meister hier gleichzeitig die Partei des wilden und eifersüchtigen Ford, jene der lustigen Frauen und die Liebesschwüre Fentons und Nannettas zusammen wiederzugeben, ohne eine Einzelheit auf Kosten der anderen prächtiger auszustatten, sondern alle gleichmässig und mit gleicher Sorgfalt ausarbeitend.

Der dritte Act beginnt mit einem kurzen Vorspiel im Orchester, zu welchem das zuletzt angeführte Motiv benutzt wird. Der Monolog Falstaffs, ganz recitatorisch gehalten, ist interessant und geistreich; er schliesst mit einem originellen Triller des ganzen Orchesters. Wieder kommt Quickly mit ihrem Grusse: Reverenza! und vermag den etwas argwöhnisch gewordenen Helden bald mit ihren Worten zu bestricken und ihm einen neuen Streich zu spielen. Der Auftritt zwischen den nun verbündeten Männern und Weibern steht an musikalischem Werth nicht auf der Höhe der anderen Stücke. Er ist etwas in die Länge gezogen und wirkt ein wenig ermüdend. Schöner ist im zweiten Theile des letzten Actes (Scene im Parke von Windsor) das Sonett, welches sich aber noch keines besonderen Beifalls im Publikum erfreut hat; und doch ist es eines der schönsten lyrischen Momente der ganzen Handlung. Nun geht bei dem Eintreten Falstaffs der bisher reinkomische Charakter der Musik in einen romantisch-komischen über; das Märchen, welches sich jetzt abspielt, berechtigt diesen zeitweisen Uebergang. Doch bald kehrt der ursprüngliche Uebermuth zurück, und die Scene, wo Alles auf Falstaff einschlägt, ist stilistisch ganz einheitlich verfasst, wie die Scenen der anderen Acte. Eine Fuge schliesst die Oper ab. Das Thema ist Folgendes:



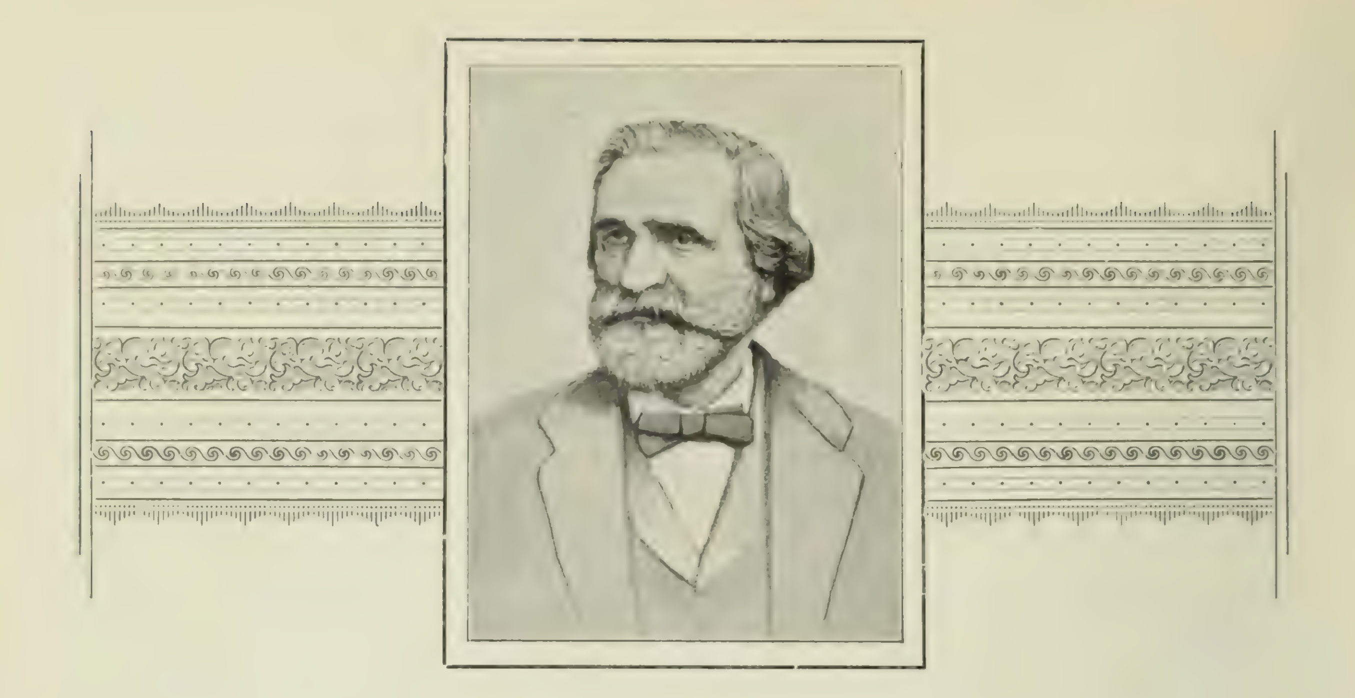
Die Idee, mit einer Fuge abzuschliessen, ist durchaus originell und glücklich. Verdi zeigt hiermit, dass auch in der Oper solche Formen mit Glück verwendet

werden können, welchen die conventionellen Gewohnheiten sonst nur in der Kirche oder dem Concertsaal ihren Platz einräumen.

Es blieb noch die Frage zu erörtern, ob und in wiefern der »Falstaff« in der italienischen Musik eine Bedeutung habe, und welcher Art diese Bedeutung sei.

Seit der Zeit, in welcher Rossini mit seinem »Barbier von Sevilla« den Typus der Opera buffa festgelegt hatte, also seit achtzig Jahren, war die musikalische Production auf diesem Gebiete bei uns im Rückschritt begriffen. Es wurde zwar eine beträchtliche Anzahl Opern solcher Art geliefert, unter welchen aber höchstens Donizettis »Don Pasquale« eine besondere Erwähnung verdient. Doch das Genre lehnte sich nach und nach mehr an die ernste Oper an, und aus diesem Connubium der Opera buffa mit der Opera seria entstand die sogenannte Opera semiseria, die als ihre Hauptcomponisten einen Mercadante, einen Ricci und noch viele Andere aufweist; sie hat für die Entwicklung des Musikdramas niemals eine besondere Bedeutung gehabt und verfolgte nie einen anderen höheren Zweck, als eben ihren Zeitgenossen zu gefallen. Ja bis in letzte Zeit haben sich Ausläufer dieser Richtung noch erhalten; sie suchten ihre Inspirationen leider nicht im Vaterlande, sondern näherten sich mehr der französischen Opéra comique. Eine wirkliche Opera buffa in altem Sinne des Wortes gab es in der modernen Musik bisher nicht; und es war sehr schade, dass dieses Operngenre, welches der italienischen Bühne zu den grössten Triumphen verholfen hatte, so in Vergessenheit gerathen war. Bei den immer noch zahlreichen Vorstellungen von Rossinis und Cimarosas Werken ist es merkwürdig, dass man bis zum »Falstaff« nicht über einige schwache Versuche hinauskam, um jener alten und doch so anmuthigen Opera buffa zu neuem Leben zu verhelfen. Der Grund dürfte in der literarisch-musikalischen Richtung der Bühnenkunst liegen, welche zu jener Zeit massgebend war; mit dem Romanticismus konnte sich das Einfache, Natürliche und Humorvolle nicht vertragen, und so wurde für die Wiedergeburt der Opera buffa der Tod der romantischen Richtung unerlässliche Bedingung. Ein weiterer Grund liegt auch in dem Mangel an wirklich schöpferischen Geistern, welche dem Verfall der komischen Oper hätten steuern können. Der Einzige, welcher etwas thun konnte, um diesem Verfalle vorzubeugen, war lange Zeit hindurch allzusehr durch anderweitiges Wirken in Anspruch genommen, als dass er sich mit solchen Wiedererstehungsgedanken hätte befassen können. Endlich aber sah er doch ein, dass es unverantwortlich wäre, ein so glorreiches und künstlerisches Genre absterben zu lassen, und schrieb in seinen letzten Jahren ein Werk, dessen Einfluss jetzt schon anfängt, sich heilsam geltend zu machen.





VERDI ALS KÜNSTLER UND ALS MENSCH.

Unter den vielen Operncomponisten, welche die Traditionen der italienischen Bühnen in unserem Jahrhundert mit erneuter Macht und mit wirklichem geistigen Schaffen zu weiteren grossen Errungenschaften führten, verdienen vier besonders hervorgehoben zu werden, da sie jene Fixsterne sind, um welche sich ein ganzes System von Planeten, Monden und Trabanten dreht. Diese vier sind Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi. Will man die Zeit, in welche das Wirken und Schaffen jedes Einzelnen fällt, näher berücksichtigen, so wird man die beiden ersten dem Anfange, den dritten der ersten und den vierten der zweiten Hälfte und der Neige unseres Jahrhunderts zuzählen. Sie bezeichnen eine grossartige Phase in der Evolution der musikalischen Dramatik, und diese Entwicklung erscheint um so wunderbarer, titanischer, wenn man die ersten Werke Rossinis mit den letzten Verdis vergleicht. Man muss sich dann eingestehen, dass die Kluft, welche den ersten und den letzten dieser Grossen trennt, in der That eine unermessliche ist. Unendlich viel Schritte hat es gebraucht, um diesen weiten Weg zu überschreiten, und jeden dieser Schritte bezeichnet ein Werk dieser Grossen. Mit einer ungeheuren productiven Leistungsfähigkeit und seltener natürlicher Beanlagung ausgestattet, vermochten sie diese Riesenschritte zurückzulegen; den vielen Opern Rossinis, den vielen Bellinis und Donizettis reihte sich eine grosse Anzahl Verdischer Opern an. Und wenn auch die Anzahl der Werke des letzteren im Vergleiche zu denen eines jeden der genannten Meister etwas gering erscheinen dürfte, so muss man doch nicht vergessen, dass die modernen Ideen sich von jener Einfachheit und Sorglosigkeit, mit welcher man einst componirte, entschieden abgewandt haben. Die Zeiten sind vergangen, in welchen ein Rossini an einem einzigen Abende einen ganzen Act seiner Opern componiren und seine kaum vollendete, noch fast kaum ausgeschriebene Composition an den Copisten befördern konnte, welcher mit den gebräuchlichen harmonischen und instru-

mentalen Formeln in Folge grosser Praxis so vertraut war, dass er das, was nicht auf dem Papiere stand, weil es der Autor in seiner olympischen Ruhe und Nachlässigkeit aufzuschreiben nicht der Mühe werth hielt, sich richtig hinzudenken und hinzufügen konnte; die Zeiten, wo ein Künstler vier bis fünf Opern jährlich liefern musste, um mit seinen Nebenbuhlern Schritt zu halten, und damit als Lebenswerk nie weniger als gegen hundert Opern schreiben durfte, ohne sich den Vorwurf eines Mangels an natürlicher Anlage und Fruchtbarkeit zuzuziehen. Es war ja Alles damals so einfach; der Künstler konnte so ganz frei aus sich heraus schaffen; man verlangte von ihm nur Ideen, er konnte nicht den Mangel an Talent hinter barocken instrumentalen und harmonischen Combinationen verbergen, und durch mehr oder weniger effectvolle Lichtwirkungen seine geistige Armuth verheimlichen. Die melodramatische Kunst befand sich damals in einem sehr primitiven Entwickelungsstadium. Die Verfeinerung, die nach und nach eintrat, lässt sich mit der Verfeinerung der menschlichen Sitten vergleichen. Es sei nun dem Leser überlassen, je nachdem er für den Naturmenschen oder für den von der modernen Civilisation modificirten eingenommen ist, sich ein Urtheil zu bilden, ob er für oder gegen jene alte Art der Composition eintreten soll oder nicht. Man gab in jenen Zeiten ungemein viel auf gute Gesangskräfte und manchmal vergass man über ihnen den Componisten, welcher sich öfter sogar damit rächte, dass er die eine oder die andere Nummer aus einer seiner früheren Opern herausnahm und in seine neue Oper als neu einfügte. Solche kleinen Betrügereien sind nun nicht mehr gestattet, und wer es damit versuchen wollte, dem würde bald klar gemacht werden, dass das Publikum nicht mehr so indolent und nachsichtig ist. Auch das Verfahren, welches die alten Componisten anwendeten, anstatt der Orchesterbegleitung für eine von ihnen componirte neue Melodie nur anzugeben, die Begleitung sei aus einer gewissen Nummer der oder jener Oper zu nehmen, dürfte nicht mehr so leicht anzuwenden sein. Es ist nun natürlich, dass diese übermüthige Spielerei mit einer so heiligen Sache, wie die musikalische Kunst es ist, nicht lange andauern konnte. Thatsächlich fing eine Wandlung schon um die zwanziger Jahre herum an hervorzutreten, um dann allmählich mit den letzten Werken Rossinis, denen Bellinis, Donizettis und Verdis sich zu jener feinen aristokratischen Kunst auszubilden, die im „Otello", „Aida" und „Falstaff" ihren Höhepunkt erreicht.

An Rossini, Bellini und Donizetti anknüpfend, trat Verdi in einer Uebergangsepoche auf und wusste mit Hilfe seines grossen Talentes und seiner nicht minder grossen musikalischen Kenntnisse die Zeitverhältnisse so zu seinem Vortheile zu nutzen, dass er nach einem ganz kurzen Kampfe, der kaum einige Jahre dauerte, mit dem „Nabucco" einen Sieg feiern konnte, welcher ihm bald die ihm gebührende Stellung unter den italienischen Componisten verschaffte. Zu dem Verdienste des Künstlers gesellte sich nun auch das Verdienst des Patrioten. Von Bellini abgesehen, für den in der Kürze seines Lebens ein Entschuldigungsgrund für seine patriotische Apathie gefunden werden mag, ist es ja allgemein bekannt, wie herzlich wenig Gewicht Donizetti und Rossini auf den Zustand ihres armen geknechteten Vaterlandes legten, und ebenso ist bekannt, dass Rossinis Votum bei der allgemeinen Annexionsabstimmung des Jahres 1860 fehlte. Das Verdienst, die Freiheitslyrik in Italien wieder erweckt zu haben, können diese Meister Verdi nicht bestreiten. Für

ein Volk, welches bis zur völligen Entwürdigung in die Bande der Knechtschaft, unter das Joch der Sklaverei gebeugt ist, ersteht in der Poesie und in der Musik eine der wichtigsten Triebfedern, welche mehr als alle social-ökonomischen Betrachtungen, mehr als alle nationalen Zurücksetzungen, mehr als alle Beleidigungen berechtigten Stolzes, in ihm das Bewusstsein der eigenen Lebenskraft erweckt und die heiligen Funken der Freiheitsliebe in seinem Herzen zu heller Lohe aufflammen lässt. Zu diesem Aufschwung der vaterländischen Poesie und Musik, diesem Emporblühen einer Freiheitslyrik kam es in Italien in der Mitte unseres Jahrhunderts und sie gipfeln in dem ehrwürdigen Namen Giuseppe Verdis. Ich habe schon fortwährend bei Beschreibung des Lebens und des Wirkens des grossen Meisters auf diese seine politische Bedeutung hingewiesen und sie mit dem künstlerischen Schaffen des Componisten in engste Verbindung gebracht; und dazu bin ich bewogen worden von der Ueberzeugung, dass eben diese beiden wichtigsten Momente in dem Leben des Künstlers im innigsten Verhältnisse mit einander stehen, und von dem Bestreben, den bösen Fehler jener Biographen, welche eben diese Momente von einander zu trennen und zu einander in ein subordinirtes Verhältniss zu bringen sich gestatteten, zu vermeiden. Diese Schriftsteller konnten unmöglich einen klaren Ueberblick über die künstlerische Entwickelung des Meisters gewinnen, indem sie so analytisch vorgingen; und die Folge dieses Fehlers war die ganz falsche Auffassung, welche in ihren biographischen Abhandlungen so deutlich hervortritt. Um sich davon zu überzeugen, untersuche man die Werke des Meisters; sie sprechen für ihn; die Ideen mit all ihren allmählichen Modificationen, die im politischen Leben Italiens während der Freiheitskriege massgebend waren, spiegeln sich in diesen Werken unverkennbar wieder; und jene, welche meinen, dass dieses politische Wirken Verdis ein zufälliges, nicht von ihm gewolltes sei, und daher demselben jede Bedeutung abzusprechen versuchen, machen sich dem Meister gegenüber keines geringeren Unrechtes schuldig, als die, welche, dem Wahne ihrer Leidenschaft und dem bösen Einflusse ihres Neides folgend, ihn herabzuwürdigen trachteten, indem sie ihn einen politischen Gelegenheitsmusiker schalten.

Letztere Beschuldigung ist nicht danach angethan, dass man sich herablassen sollte, sie zu beachten und noch weniger sie zu widerlegen. Jene verleumderischen Geister mögen sich selbst ihres Unrechts überführen, wenn sie glauben, dass ihre Bekehrung irgend Jemandem Freude bereiten könnte.

Mit leidenschaftlicher Liebe hängt Verdi an seinen Werken und durch manche triftige Urtheile über sie zeigt er, dass er sich ihres Werthes voll bewusst ist; so sagte er nach der ersten Aufführung des »Rigoletto« in Bezug auf das Quartett des letzten Actes: »Ich bin mit mir selbst zufrieden und weiss nicht, ob ich in Zukunft etwas Schöneres werde schaffen können« — und in Bezug auf dieselbe Oper und auf die »Traviata« antwortete er Jemand, der ihn vor etlichen Jahren fragte, welche seiner Opern er für die beste halte: »Als Musiker gefällt mir am besten der »Rigoletto«, wäre ich aber ein Dilettant, so würde ich ihm die »Traviata« vorziehen.«

Den weniger gelungenen unter seinen Werken zeigt er eine noch grössere Liebe als seinen Meisterwerken. Ein liebender Vater umgiebt ja mit grösserer Zärtlichkeit einen unglücklichen Sohn als einen glücklichen, meint ungefähr Heine. Von dieser pietätvollen Liebe sprechen die vielen Bearbeitungen, welchen er eine ziemlich grosse Anzahl seiner Werke unterzog.

»Verdi legte uns dadurch, dass er diese Partituren wieder vornahm und von Neuem auf sie seine Phantasie einwirken liess, den Beweis für die grosse Liebe ab, die er für seine Schöpfungen, auch die unglücklichen, hegt, und für die Gewissenhaftigkeit, mit welcher er über die Erhaltung seines künstlerischen Erbes wacht. Ein Künstler, der sich für den unumschränkten Herrscher auf dem Gebiete der Musik in Italien halten durfte, hätte, ohne seinem allgemein anerkannten Rufe im geringsten zu schaden, drei oder vier seiner weniger guten Werke untergehen lassen können; statt dessen widmet er, auf der Höhe seines Ruhmes, diesen neues Studium, neue Liebe und neue Phantasiethätigkeit. Das ist schön, edel und höchst lobenswerth. Das widerlegt in glänzender Weise den Vorwurf, dass Verdi ohne die erforderliche Gewissenhaftigkeit schreibe oder nur einmal geschrieben habe. Wäre das der Fall, dann hätte er es machen können wie Donizetti, wie Pacini, wie Mercadante, wie Petrella und selbst auch Rossini; er hätte die Dinge ruhig gehen lassen und sich darauf beschränken können, den Umfang seines künstlerischen Schaffens zu erweitern, anstatt sich um den Werth desselben zu kümmern. Nur an zwei Werke legte Verdi die Hand nicht mehr, an die »Alzira« und den »Corsar«, und er that wohl daran. »Für alle anderen empfand er die Liebe, das Pflichtgefühl und den Stolz eines Vaters«, bemerkt Monaldi hinsichtlich Verdis neuer Bearbeitungen seiner Opern.[47)]



Giuseppe Verdi.

An Erfolgen und Ehren auch ausserhalb der Bühne fehlte es Verdi nicht. Viele musikalische Hochschulen bemühten sich um seine Mitwirkung am Unterrichte und 1871 wurde er von dem Lehrkörper und der Direction des Conservatoriums von Neapel förmlich aufgefordert, die Stelle eines Studiendirectors, die bisher Mercadante eingenommen hatte, zu übernehmen. Verdi nahm diese Stelle nicht an und theilte in einem sehr inhaltreichen Briefe dem Maëstro Floriano die Gründe seines ablehnenden Verhaltens mit. Aus diesem Briefe sei es mir erlaubt einige Fragmente, die sich besonders auf den musikalischen Unterricht beziehen, hier in der Uebersetzung wiederzugeben.[48)]

Der Brief trägt das Datum: Genua, 5. Januar 1871, und fängt damit an, dass Verdi für den ehrenvollen Antrag eines Directorsposten am Neapolitanischen Conservatorium dankt und zugleich bedauert, ihn unmöglich annehmen zu können, da er wohl fühle, dass er seine Freiheit, seine Gewohnheiten, seine Arbeiten nicht aufgeben könne; ». . . . ., wenn ich noch dann und wann etwas zu leisten im Stande sein soll,« fährt er weiter fort, »so muss ich von jeder anderen Beschäftigung frei sein. Wäre das nicht der Fall, so können Sie sich denken, wie stolz ich darauf wäre, einen Posten zu bekleiden, welchen als Gründer der Schule A. Scarlatti, und später ein Durante und ein Leo innehatten. — — Ich hätte mich bestrebt, mit einem Fuss sozusagen in der Ver-

gangenheit und dem anderen in der Gegenwart und in der Zukunft zu stehen, denn mir flösst die »Zukunftsmusik« keine Furcht ein. Ich hätte den jungen Schülern gesagt: »Uebet euch fortwährend in der Kunst der Fuge, mit Ausdauer und bis zur vollen Sättigung, bis eure Hand so selbstständig geworden ist und so stark, dass ihr die Note unter euren Willen zu beugen vermöget. Auf diese Weise werdet ihr es lernen, mit Sicherheit zu componiren, die Stimmen gut zu disponiren und ohne Künstelei zu moduliren; studirt den Palestrina und seine wenigen Zeitgenossen, geht dann auf Marcello über und richtet euer Augenmerk besonders auf die Recitative; wohnet wenigen Vorstellungen moderner Opern bei und lasset euch nicht von den vielen harmonischen und instrumentalen Schönheiten bezaubern, noch von dem verminderten Septimenaccorde, jenem Felsen und Zufluchtsorte unser Aller, die wir nicht im Stande sind, vier Tacte zu componiren, ohne ein halbes Dutzend dieser Septimen hineinzubringen.

Nach diesem Studium, zu welchem sich eine umfassende literarische Bildung gesellen muss, würde ich endlich den Schülern sagen: »Nun leget die Hand auf das Herz; schreibet und (die künstlerische Begabung vorausgesetzt) ihr werdet Componisten sein. Auf jeden Fall aber werdet ihr nicht jenen Schwarm von Nachahmern und »Kranken« vermehren, die suchen und suchen und (manchmal ist dies gut) nie finden. Im Gesange hätte ich auch das Studium der Alten verlangt, in Verbindung mit der modernen Declamation.«

— — — — — — — —

Giuseppe Verdi

Visitenkarte mit Verdis Handschrift.

Er schliesst den Brief, indem er den Wunsch ausspricht, dass man den geeigneten Mann für den in Rede stehenden Posten finde, und sagt:

»Contrapunktistische Fehler und Freiheiten sind erlaubt und manchmal sogar schön im Theater; im Conservatorium aber nicht.«

»Kehret zurück zu dem Alten, und es wird ein Fortschritt sein.«

»Tornate all'antico e sarà un progresso!« Diese letzten Worte des citirten Briefes wurden sehr viel und mannigfaltig gedeutet und mit ihnen wurde Alles zu beweisen versucht; thatsächlich ist ihr Sinn ein sehr weiter, wenn man sie allein für sich so hinnimmt. Wenn man aber den Inhalt des ganzen Briefes genau erfasst hat, kann man über ihren Sinn nicht mehr im Unklaren sein: Kehret zurück zu dem Alten, ja studiret die Alten genau, bildet euch in ihrer strengen Schule, lernt eure Phantasie zügeln, ein richtiges Ebenmass in allen euren künstlerischen Manifestationen halten und übertraget dann diese so erworbene Bildung auf euch selbst, die ihr modern angelegt seid und bleibet eurer Modernität, euren natürlichen künstlerischen Anlagen treu; damit werdet ihr jenen Fortschritt erreichen, der euch und eure Kunst ehren wird!

In diesem Briefe Verdis ist auch Palestrina genannt. Verdis Bewunderung für ihn kennt keine Schranken. In einem Briefe an Bülow schreibt er:

»Glücklich ihr, die ihr noch die Söhne Bachs seid! Und wir? . . . Wir, die Söhne Palestrinas, hatten wohl einst eine grosse und uns eigenthümliche Schule! Jetzt ist sie entartet, und droht dem Untergange anheimzufallen! Wenn wir nur wieder von vorn anfangen könnten!«[49])

Von der Achtung, die man dem grössten lebenden Operncomponisten Italiens zollte, wurde noch vielfach Zeugniss gegeben; Verdi wurde von vielen Fürstlichkeiten mehrfach mit Orden ausgezeichnet und überdies noch im Jahre 1874 vom Könige von Italien zum Senator ernannt.

Auch unter den Musikern seiner Zeit genoss Verdi grosse Hochachtung; besonders war das Neue, welches schon zu Anfang seiner Carriere immer in seiner Musik sich geltend machte, dazu angethan, die Aufmerksamkeit seiner Collegen auf ihn zu lenken. Schon im »Nabucco« gefiel die ungemein rasche musikalische Entwicklung, und in dieser Hinsicht äusserte sich Mercadante: »Bei Gott! In der Zeit, in der Verdi den ganzen ersten Act schon ausgespielt hat, würde ich kaum über die erste Scene hinweg gewesen sein.

Handschrift Verdis.
(Adresse zu nebenstehender Visitenkarte.)

Viele geben irrthümlich an, dass zwischen Rossini und Verdi kein besonders freundliches Verhältniss bestanden habe. Dass Verdi in Rossini eine der grössten musikalischen Koryphäen aller Zeiten sah, zeigte er mit jenem Aufrufe an die besten italienischen Musiker, den genialen Künstler anlässlich seines Todes durch ein gemeinsam componirtes Requiem zu ehren. Für Rossinis Haltung Verdi gegenüber diene folgende Anekdote: Als einmal die Rede davon war, dass Operncomponisten, ohne in der Kirchenmusik etwas Hervorragendes zu leisten, doch, wenn es sich darum handle, in einer Oper eine religiöse Nummer einzufügen, fast immer darin sich schaffenskräftig und genial zeigten, und man zur Unterstützung dieser Behauptung das Gebet aus dem »Mosè« von Rossini, das Gebet aus der »Stummen von Portici«, den Christenchor aus »Herculanum« von David anführte, sagte Rossini zu den Anwesenden: Er danke seinerseits, dass man ihn selbst dabei nicht vergessen habe, fühle sich aber verpflichtet, noch ein anderes Beispiel zu den schon gegebenen hinzuzufügen, nämlich das Ave Maria aus den »Lombarden«, welches seiner Meinung nach ebenso schön und religiös sei, wie das »Pange lingua« und das »Lauda Sion« des Cantus firmus.

Und kurze Zeit hernach verlangte er von der Frezzolini, welche bei ihm zu Besuch war, dass sie jenes Ave Maria sänge, und begleitete sie auf dem

Claviere auswendig, ohne den geringsten Fehler, ganz so, wie wenn es sich um seine eigene Musik gehandelt hätte.[50])

In letzter Zeit ertheilte der greise Carducci Verdi ein Lob, das einer Apotheose gleichkommt; er schrieb an Herrn Ugo Pesci einen Brief, in welchem er sich folgendermassen ausdrückte:[51])

»Guiseppe Verdi co' primi palpiti dell'arte giovine presentì e annunziò la patria risorgente. Oh canti indimenticabili e sacri a chi nacque avanti il 1848!

Giuseppe Verdi con la gloria della grande arte superstite adorna ed esalta nel conspetto delle genti la patria risorta.

Gloria a lui, immortale, sereno e trionfante, come l'idea della patria e dell'arte.

Caro Signor Pesci, io sono religioso. Davanti ai Numi presenti adoro e taccio.

Suo

Bologna, 14. Nov. 1889. Giosuè Carducci.«

Dieser Brief rührt aus dem Jahre 1889 her, aus dem Jahre, in welchem man das fünfzigjährige Jubiläum des ersten Auftretens des Meisters feierte. Trotzdem sich Verdi mit seiner gewohnten Bescheidenheit gegen jegliche Feier und Verherrlichung sträubte, nahm doch dieses Ereigniss den Charakter eines nationalen Festes an. Ueberall wurden Vorlesungen und Theateraufführungen veranstaltet, die mit dem alten und lieben Ruf Viva Verdi ihren Anfang nahmen und endigten. In den folgenden Jahren erfuhr der Meister weitere Ehrungen, von welchen ich eine hier besonders erwähnen will: das Conservatorium von Mailand wurde im vergangenen Jahre »Conservatorio Giuseppe Verdi« benannt. Damit ist auch dem Meister Genugthuung erwiesen, falls einmal durch jene ebenso beklagenswerthe als ungerechte Verweigerung der Aufnahme sein Stolz gekränkt wurde.



Silhouette Verdi.

Verdi hat auch seiner alten Collegen und Mithelfer, der Gesangskünstler, nicht vergessen. Er kann ihnen, da alle gestorben sind, zwar nicht mehr seine Dankbarkeit mit der That bezeugen. Aber es ehrt ihn selbst und seine dankerfüllte Erinnerung jenen tüchtigen Künstlern gegenüber, dass er sein Vermögen zu einer Pflegeanstalt für arme und mittellose Künstler bestimmt hat. Dieses Hospiz ist seit kurzer Zeit vollendet worden. Die Pläne zu dem Bau rühren von dem berühmten Architecten Camillo Boito, dem Bruder des Componisten des »Mefistofele«, her. Auch Arrigo Boitos Meinung war von dem Meister in dieser Beziehung eingeholt worden.

Ebenso wie in seinem künstlerischen, ist Verdi auch in seinem Privatleben von der grössten Einfachheit und Bescheidenheit; diese Bescheidenheit, eine seiner Haupttugenden, tritt immer und bei jeder Gelegenheit bei ihm hervor, so in seinen Briefen, so in seinen Worten, so in seinen Handlungen.

Seit vielen Jahren lebte er den Winter hindurch in Genua. Erst im vorigen Jahre, nach dem Tode seiner Gattin wurde ihm dieser Aufenthalt im Palazzo Doria unerträglich; er nahm von dem vergangenen Winter an seine

Wohnung in Mailand. Den Sommer, die schöne Jahreszeit überhaupt, verbringt er in Sant'Agata, in jener schönen Besitzung, die er 1849 gekauft, und macht jährlich einen Ausflug von einigen Wochen nach Montecatini. Viel erzählt man sich von seinen Lebensgewohnheiten, welche man mit dem Glorienscheine der idyllischen Poesie verklären will. Wie muss der Meister manchmal in seiner Güte und Treuherzigkeit lachen, wenn er solche überschwängliche Lobpreisungen über sich selbst und sein Landleben in einer Zeitung oder in einem Buche wiederliest. Verdi liebt das Landleben, das ist sicher wahr, und er bezeigt dies auch durch die Einrichtungen und fortwährenden Neuerungen, die er in Sant'Agata vollführen lässt. Er verschmäht es auch nicht, seine Herrlichkeiten seinen Gästen zu zeigen, und wer zu ihm kommt, dem wird von dem liebenswürdigen Gastgeber ein sehr schönes Landhaus gezeigt, Musteräcker und Anpflanzungen, sowie grosse und weite Stallungen, in welchen eine edle Race junger Pferde heranwächst, welche den Ehrgeiz des Maëstro bilden. Die Villa in Sant'Agata ist nicht gross; sie ist sehr schön, ohne aber durch affectirten und gekünstelten Schmuck aufzufallen. Nicht viele Zimmer, gerade so viel, wie nöthig sind, um behaglich zu leben. Ein Billardsaal, denn der Componist spielt nicht ungern Billard; schöne Möbel, gute Bilder, besonders von modernen Meistern, eine interessante Bibliothek.



Verdis zweite Gattin, geb. Strepponi.

Man sagte von Verdi, er sei mürrisch und gewöhnlich schlecht aufgelegt. Das ist nicht wahr. Jeder Mensch ist mehr oder weniger einer gewissen Launenhaftigkeit unterworfen; was aber das mürrische Wesen betrifft, so versuche man, sich in seine Lage hineinzudenken und mit den fortwährenden Fragen, Bitten und Belästigungen, denen er in seiner Stellung ausgesetzt ist, zu rechnen, und dann frage man sich, ob da nicht auch ein Heiliger manchmal seine Geduld einbüssen würde. Verdi ist manchmal sehr gesprächig und besonders, wenn er von eigenen Erlebnissen erzählt, versteht er es, den Zuhörer zu fesseln. Und auch in seinen



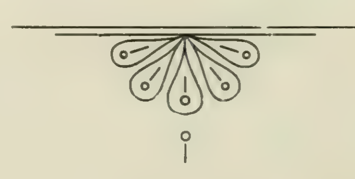
Teatro Verdi in Busseto.

Erzählungen vermag er die komische Seite, die witzige Pointe in das gehörige Licht zu setzen und so dem Ganzen etwas ungemein Anziehendes zu verleihen.

Viele Anecdoten werden von ihm erzählt, welche den Menschen, den guten Menschen in ihm verherrlichen; und dieser gute Mensch spiegelt sich besonders in der Treue, mit welcher er zu seinen Freunden hält, wieder. Und eine Offenbarung eben dieser Treue ist sein Verhalten dem kranken Piave gegenüber, welchen er eingedenk der früheren gemeinsamen Triumphe nach Kräften unterstützte und dem er überdies auf dem Sterbebette den Abschied vom Leben dadurch leichter machte, dass er ihm versprach, seine unmündige Tochter in seinen Schutz zu nehmen und für sie zu sorgen. Sehr viele solcher schöner Züge erzählt man sich noch von dem Leben des grossen Meisters; sie dienen wohl dazu, seinen männlichen und menschlichen Charakter weiterhin hervorzuheben. Doch auch ohne sie würde sein Charakter nur gut und der Nachahmung würdig erscheinen, da sein künstlerisches und patriotisches Wirken schon an sich selbst genügend zeigt, was für ein Genie und was für ein Herz diesem Manne innewohnen. Wohl ihm, der ein so hehres Beispiel gegeben hat von der nationalen Kunst, von jener Kunst, die nicht nur zum Ergötzen da ist, sondern durch die Wirkung ihrer Schönheit und ihrer Hoheit anfeuert zu Heldenthaten und zum Siege führt, jener Kunst, in welcher das Herz der ganzen Menschheit schlägt, die im süssen Rausch der Liebe und im rasenden Sturme der Leidenschaft einen Ausruf der Begeisterung auch den verschlossensten Lippen entlockt!



Statue Verdis im Scala-Theater in Mailand.





ANHANG I.

ANMERKUNGEN.

[1]) Diese Zusammenkunft zwischen Kaiser Carl V. und Papst Paul III. fand im Jahre 1543 statt. Cfr. Seletti E. La Città di Busseto, capitale un dì dello Stato Pallavicino. Milano 1883. Band III, S. 129. Näheres über die Geschichte Bussetos und die dahin gehörigen Documente findet man in demselben Werke.

[2]) Im »Archivio di stato civile della Comune di Busseto« findet man folgenden Taufact Verdi's:

»L'an mil huit cent treize, le jour douze d'octobre, à neuf heures du matin, par devant nous adjoint du maire de Busseto, officier de l'etat civil de la commune de Busseto susdit, département du Taro, est comparu Verdi Charles, âgé de vingt-huit ans, aubergiste, domicilié à Roncole, lequel nous a présenté un enfant du sexe masculin, né le jour dix du courant à huit heures du soir, de lui déclarant et de la Louise Utini, fileuse, domiciliée à Roncole, son épouse, et auquel il a declaré vouloir donner les prénoms de Joseph-Fortunin-François. Lesdites déclaration et présentation faites en présence de Romanelli Antoine, âgé de cinquante-un ans, huissier de la mairie, et Cantù Hiacinth, âgé de soixante-un ans, concierge, domiciliés à Busseto, et, après en avoir donné lecture du présent acte au comparant et temoins, ont signé avec nous.

Antonio Romanelli Giacinto Cantù Verdi Carlo Vitali, adjoint.«

[3]) Vergl. Barillis »Giuseppe Verdi«. Genua 1874.

[4]) »Von mir Stefano Cavaletti, wurden diese Hämmerchen neu gemacht und mit Leder überzogen; auch das Pedal habe ich angebracht und geschenkt: wie ich auch umsonst die besagten Hämmerchen neu hinzugemacht habe, da ich sah, eine wie gute Anlage der kleine Giuseppe Verdi hat, um dieses Instrument spielen zu lernen, und das ist genug, um mich zu befriedigen. Im Jahre des Heiles 1821.«

[5]) Doch war dieser Erwerb mit einigen nicht zu unterschätzenden Schwierigkeiten verbunden, denn Verdi musste jeden Sonn- und Festtag von Busseto zu Fuss nach dem drei Meilen weit entfernten Roncole wandern, und wenn das im Sommer und im Frühjahre sehr gut und schön war, so war es doch im Winter zu früher Morgenzeit oder am späten Abend nicht immer angenehm und manchmal sogar gefährlich.

Und in der That erzählt man sich aus dieser Zeit ein kleines Abenteuer, welches ihm beinahe das Leben gekostet hätte.

Am heiligen Abende nämlich machte er sich von Busseto auf, um in Roncole bei der Mitternachtsmesse die Orgel zu spielen, und es ereignete sich, dass er während des Weges bei der Dunkelheit einen Fehltritt machte und in einen längs der Strasse laufenden, ziemlich tiefen Graben fiel, der voll von Wasser und Koth war.

Da er von selbst sich nicht aus dieser Nothlage befreien konnte, so fing er an, laut nach Hilfe zu schreien, und es lief zum Glück ein Weib auf sein Gezeter herbei, um ihn aus seiner beschwerlichen Lage herauszuziehen.

[6]) Der Domherr Pietro Seletti (geb. 1770, gest. 1853) war Philolog und Schriftsteller. Sein Neffe, der Prof. Giuseppe Seletti (geb. 1786, gest. 1846), war Schriftsteller und Dichter. Beide sind Bussetaner und stehen auch mit dem Autor des unter Anm. [1]) citirten Werkes in nächster Verwandtschaft.

In Bezug auf die Verbindung mit Seletti erzählt man eine Anekdote, die vielleicht beweisen könnte, wie schon damals Verdis Musik ihre Anziehungskraft auf die Herzen Aller auszuüben vermochte.

Seletti fand in ihm so viel Begabung und Neigung zum Studium der lateinischen Literatur, dass er ihn wiederholt aufforderte, die Musik bei Seite zu lassen und sich dem Priesterthume zu widmen.

Doch bald musste der brave Domherr sich von der Unrichtigkeit seiner Ansichten und Rathschläge überzeugen. Eines schönen Tages blieb der Organist unerwartet aus und man wusste sich nicht zu helfen, noch konnte man ihn finden und herbeiholen. Seletti war untröstlich darüber und ärgerte sich über alle Massen wegen dieses dummen Streiches, den ihm der Orgelspieler, vielleicht ganz ohne Schuld und bösen Willen, gespielt hatte. Da raunte man ihm zu, er solle Verdi spielen lassen. Er gab es zu; auch wenn der Teufel gespielt hätte, wäre es ihm Recht gewesen; die Hauptsache für ihn war, dass überhaupt gespielt werde. Verdi trat auf die Orgel zu und spielte. Nach dem Gottesdienste traf er auf Seletti, der ihn ganz ergriffen fragte, von wem denn jene wunderbare Musik sei, welche er so ohne weiteres zum Besten gegeben habe.

Verdi antwortete darauf erröthend:

»Ich bin meiner eigenen Inspiration gefolgt!« »Folge ihr immerhin, mein Sohn, durch dein ganzes Leben, denn sie wird dich glücklich machen«, war die ehrliche Antwort des Priesters, der es mit ihm gut meinte und sich von nun an hütete ihn vom Wege seiner Kunst abzubringen.

[7]) [Siehe Seite 7 Zeile 12.] Um seine Dankbarkeit dem Monte di Pietà gegenüber zu bezeugen, beschenkte Verdi denselben 1876 mit einer Jahresrente von 1000 ital. Lire, damit die Zahl der Stipendien auf fünf erhöht würde.

[8]) Gino Capponi, Schriftsteller, unter dem Pseudonym »Folchetto« bekannt; Herausgeber einer italienischen Uebersetzung mit eigenen Zuschriften von Pougins Verdi, histoire anecdotique (Milano 1881).

[9]) Vincenzo Lavigna studirte am Conservatorium in Neapel. Er schrieb mehrere Opern. Einer gewissen Beliebtheit erfreuten sich zu ihrer Zeit »La muta per amore«, »L'Idolo di se stesso«, »Coriolano« und »Zaira«.

[10]) Pougin in seiner Storia aneddottica con note ed aggiunte di Folchetto. Cap. VI.

[11]) Eine Wiedergabe der Schicksale des »Oberto« befindet sich in Capponis Anmerkungen zu Pougin. Sie sei hier theilweise angeführt. Wie der »Oberto« nach mannigfachen Schwierigkeiten dazu kam, öffentlich aufgeführt zu werden, lässt »Folchetto« den Meister selbst erzählen:

»Als die Oper vollendet war, machte ich mich auf zur Reise — und es war damals dies wirklich eine Reise — nach Mailand, mit meiner Partitur in vollster Ordnung, denn ich hatte mir die Mühe genommen, die einzelnen Gesangspartien selbst zu copiren.

Alsbald stellten sich Schwierigkeiten und Hindernisse ein. Marini war nicht mehr Director an dem Teatro Filodramatico und es schien die Möglichkeit, meine Oper zu geben, ausgeschlossen zu sein. Trotzdem, entweder dass Marini thatsächlich Vertrauen zu mir hatte oder dass er den Wunsch hegte, mir auf irgend welche Weise für die Dienstleistungen, welche ich ihm erwiesen hatte, seine Dankbarkeit zu bezeugen, liess er sich von diesen Schwierigkeiten nicht abhalten und versprach mir, dass er kein Mittel unversucht lassen werde, um den ‚Oberto di San Bonifazio‘ an

der Scala gelegentlich des jährlichen Musikabendes, welcher zu Gunsten des ‚Istituto musicale' gegeben wurde, aufführen zu lassen.

Endlich kam man überein, im Frühjahre 1839 den ‚Oberto' zu geben; ich hatte dabei den doppelten Vorzug, dass nämlich meine Oper an dem grossen und wichtigen Teatro della Scala gegeben werden sollte, und dass darin vier Sänger und Künstler von ausserordentlichem Werthe: die Strepponi, der Tenorist Moriani, der Baritonist Giorgio Ronconi und der Bassist Marini singen sollten.

Die Partien waren schon ausgetheilt worden und einige Gesangsproben schon gemacht, als Moriani schwer erkrankte. Damit war das Ganze unterbrochen und Niemand dachte mehr daran, meine Oper zu geben. Ganz untröstlich treffe ich schon Anstalt, nach Busseto zurückzukehren, als ein Theaterdiener zu mir kommt und mich in barschem Tone anredet:

— Sind Sie der Maestro von Parma, welcher eine Oper für das Institutum Musicale hätte aufführen lassen sollen? Kommen Sie mit ins Theater . . . man erwartet Sie.

— Unmöglich!

— Ja, wiederholt der Andere in dem gleichen Tone, man hat mir befohlen, den Maestro aus Parma zu rufen, der eine Oper hätte geben sollen. Wenn Sie es sind, kommen Sie!

Der Impresario des Teatro della Scala war damals Bartolomeo Merelli, der Vater des Directors der Stagione Patti an der Gaîté. Eines Abends hatte er hinter den Coulissen einem Gespräche zwischen der Signora Strepponi und Ronconi zugehört, in welchem Gespräche erstere sich sehr lobend über die Musik des ‚Oberto' aussprach, während Ronconi ihrer Meinung beistimmte.

Als ich mich bei Merelli einstellte, verkündete mir dieser ohne jeden Rückhalt, dass er, dank der gut ausgefallenen Erkundigungen, welche er über meine Oper erhalten hätte, beschlossen habe, sie in der nächsten ‚stagione' zu geben; falls ich seinen Vorschlag annähme, müsste ich aber einige Transpositionen mit der Musik vornehmen, da die Künstler nicht mehr dieselben sein würden, welche sie letzthin hätten singen sollen. Alles in Allem genommen war das ein sehr verführerischer Vorschlag: jung und unbekannt fand ich einen Impresario, der den Muth hatte, eine neue Oper in Scene zu setzen, ohne irgend eine Entschädigung zu verlangen — Entschädigung, die ich ihm übrigens garnicht hätte gewähren können. Indem Merelli alle Ausgaben auf seine Rechnung nahm, schlug er mir vor, die Summe zu theilen, die eventuell bei günstiger Aufnahme von einem Verleger für die Oper gezahlt werden würde. Und man glaube ja nicht, dass diese Bedingung eine schwere war. Es handelte sich um die Oper eines Anfängers und Merelli riskirte schon genug damit, dass er sie aufführen liess.« (Pougin »Vita aneddotica di Giuseppe Verdi con note ed aggiunte di Folchetto«, Cap. XV.)

[12]) [Siehe Seite 15, Zeile 15.] Die Interpreten des »Oberto« bei jener ersten Aufführung waren die Raineri-Marini, die Shaw, Marini und Salvi.

[13]) 3000 österr. Lire = ca. 1300 Mark.

[14]) [Siehe Seite 17, Zeile 32.] Margherita Barezzi war ein unendlich fein-fühlendes Wesen; über ihr Verhältniss zu ihrem Gatten erzählt man sich eine Anekdote, welche eben diesen moralischen Vorzug in das schönste Licht stellt. Verdi lag einmal nach der Aufführung des »Oberto« krank darnieder und befand sich zufällig — dieser Zufall ist ja im Leben eines jungen Künstlers so ziemlich an der Tagesordnung — in Geldverlegenheiten; die fällige Miethe aber musste bezahlt werden und von der Liebenswürdigkeit des Hausherrn, der es darauf nicht so genau ankommen liess, wollte der Meister nicht Gebrauch machen. Margherita verkaufte, ohne ihn vorher zu befragen, ihre wenigen Werthgegenstände, welche sie von Hause aus besass, und streckte ihm die nöthige Summe vor. Diese Anekdote fand aber einen Epilog nach dem Tode der opferwilligen Gattin Verdis. Der Meister hatte nämlich bei jener Gelegenheit Merelli durch Pasini um Geld angehen lassen, nie aber eine Antwort auf seine Nachfrage erhalten. Als nun der »Nabucco« jenen colossalen Erfolg an dem Abende seiner ersten Aufführung erzielte und der Impresario den Componisten umarmte, warf ihm dieser vor, dass er ihn vor weniger Zeit noch habe darben lassen und seine erste Bitte um eine Hilfe nicht einmal einer Antwort gewürdigt hätte. Merelli verstand diese Worte nicht, aber Pasini, der dabei anwesend war, gestand ein, er hätte zu jener Zeit Verdis Bitte ihm nicht vorgebracht, weil er an ihre Erfüllung nicht glaubte.

[15]) Diese Kritik ist in dem Theaterblatte »La Moda« vom 5. September 1840 erschienen; ich entnehme sie aber dem bereits citirten Werke Monaldis (pag. 18).

[16]) Die Sänger, welche bei der ersten Aufführung dieser Oper mitwirkten, waren die Damen Raineri-Marini und Abbadia und die Herren Salvi, Ferlotti und Scalese.

[17]; [18] und [18a]) [[17a]) siehe Seite 106.] Die Geschichte der Genesis des »Nabucco« erzählt Verdi folgendermassen:

». . . . . . ich war niedergeschlagen und hatte kein Vertrauen mehr zu mir selbst und dachte nicht mehr an die Musik, als ich eines Abends im Winter, aus der Galleria Cristoforis herauskommend, Merelli begegnete, welcher in sein Theater ging.

Es schneite in grossen Flocken; ich erinnere mich genau daran. Merelli legte nach seiner Gewohnheit seinen Arm auf den meinigen und lud mich ein, ihn in das Teatro della Scala zu begleiten. Während des Weges kam er auf die grosse Verlegenheit zu sprechen, welche ihm eine neue Oper bereitete; es handelte sich um Nicolai, den Componisten der »Lustigen Weiber von Windsor«, welcher zu dieser neuen Oper die Musik schreiben sollte und sich mit dem ihm zugesandten Libretto garnicht zufrieden zeigte.

»Denke Dir«, sagt Merelli, »ein Libretto von Solera, wundervoll! wunderschön! etwas ganz Ausserordentliches! interessante dramatische Situationen, schöne Verse! aber jener Trotzkopf von Nicolai will nichts davon wissen und erklärt, dass dieses Libretto etwas Unmögliches sei!«

»Dann kann ich Dir sogleich aus der Klemme helfen. Hast Du nicht für mich den ‚Verbannten' schreiben lassen? Ich habe dazu noch keine Note componirt. Nimm ihn, er steht zu Deiner Verfügung.«

»Bei Gott, das trifft sich wirklich glücklich!«

Im Theater angelangt, lässt Merelli Bassi rufen, welcher als Dichter, Regisseur und Bibliothekar daselbst fungirte, und gab ihm den Auftrag, nachzusehen, ob das Manuscript des »Verbannten« sich noch im Archive des Theaters vorfände; in der That, es war noch da. Aber zu gleicher Zeit erfasst Merelli noch ein anderes Manuscript und zeigt es mir mit den Worten:

»Sieh her, hier ist es, das Libretto von Solera! Denke Dir nur, so etwas Schönes zurückzuweisen! . . . Du kannst es mitnehmen und durchlesen.«

»Was soll ich denn damit anfangen! Nein, nein, ich habe gar keine Lust, Textbücher zu lesen.«

»Aber ich bitte Dich, das wird Dir doch nicht schaden! . . . Lies es durch und bringe es mir dann zurück!«

Ich stecke es gegen meinen Willen in die Tasche ein und kehre, nachdem ich Merelli begrüsst habe, in meine Wohnung zurück. — Während des Weges befiel mich ein unbeschreibliches Unwohlsein, eine tiefe Traurigkeit, eine Todesangst die mir durchs Herz ging. Zu Hause angekommen schleudere ich das unwillkommene Libretto mit Gewalt auf den Tisch und bleibe vor demselben stehen. Es war ein dicker Band, welcher, nach der damaligen Gewohnheit, mit grossen Buchstaben ausgeschrieben war. Im Fallen hatte es sich geöffnet; ich werfe das Auge darauf, lese genau die Verse:

»Steig' Gedanke auf goldener Schwinge«
(Va pensiero per l'ali dorate).

Es war die Paraphrase des wundervollen Psalmes: »Super flumina Babylonis«. Ich lese weiter und empfange einen grossen Eindruck. Es waren die Sätze der Bibel, die da standen, jener Bibel, welche mir so lieb und geläufig war. Ich lese einen Theil, dann einen anderen; endlich, um meinem Vorsatze, nicht mehr zu schreiben, gerecht zu werden, thue ich mir Gewalt an, schliesse das Manuscript zu und gehe zu Bette. Es war mir unmöglich zu schlafen. Der »Nabucco« trabte mir im Gehirne herum. Ich erhebe mich wiederum von meinem Lager und lese mir jetzt das Libretto nicht mehr einmal, sondern zwei- bis dreimal durch, und zwar mit solchem Eifer, dass ich am folgenden Morgen das ganze Werk Soleras auswendig kannte. Trotzdem wollte ich meinen Vorsatz nicht aufgeben und an demselben Tage noch kehrte ich ins Theater zurück, um Merelli das Manuscript zurückzuerstatten.

»Ist das nicht schön, wie?« sagt mir der Impresario.

»Sehr schön!«

»Nun, wenn es so schön ist, vertöne es.«

»Keinen Spass . . . ich würde nichts daraus machen.«

»Vertone es, sage ich Dir, vertone es!«

Und mit diesen Worten nimmt er das Manuscript, lässt es mir in die Tasche gleiten, wirft mich mit einem Stosse vor die Thüre und schliesst sie mir vor der Nase zu. Was konnte ich dabei thun? Wohl Anderes nichts als schweigen und mit dem »Nabucco« in der Tasche nach Hause zurückkehren. Heute einen Vers, morgen einen anderen, einen Takt heute, einen Satz morgen, — und binnen kurzer Zeit war die ganze Oper vollendet.

Im Herbste 1841 war es, als ich, an Merellis Versprechen denkend, mich zu ihm begab, um ihm anzukündigen, dass der »Nabucco« fertig war, und dass man ihn in der nächsten Stagione auf die Bühne bringen könnte.

Merelli erklärte sich bereit, sein Versprechen zu halten, gab mir aber zu derselben Zeit zu verstehen, dass es fast unmöglich wäre, den »Nabucco« innerhalb des verlangten Termines aufzuführen, da schon alle Bestimmungen getroffen wären, und überdies drei neue Opern von namhaften Componisten gegeben werden sollten.

Eine vierte zu geben, und noch dazu eine, deren Autor fast ein Debutant war, wäre für alle sehr gefährlich; insbesondere aber für mich; es wäre nach seiner Meinung nützlicher, bis zum Frühjahre zu warten; um diese Zeit sei er von Verbindlichkeiten frei und könne meine Oper durch sehr gute Gesangskräfte aufführen lassen.

Ich ging darauf nicht ein; meine Oper würde entweder im Fasching aufgeführt, oder überhaupt nicht . . . Ich hatte dabei meine guten Gründe. Es war nicht leicht, für meine Oper zwei so ausgezeichnete Sänger zu finden wie die Strepponi und Ronconi, von welchen ich wohl wusste, dass sie engagirt waren und auf welche ich gezählt hatte . . . Seinerseits hatte aber auch Merelli, der ja bereit war, mich zu befriedigen, nicht Unrecht. Vier Opern in einer Stagione zu geben war ein zu grosses Risico. Endlich zwischen Zusagen und Absagen, zwischen halben und ganzen Versprechungen, kam das Repertoire der Scala heraus und der »Nabucco« war unter den zu gebenden Opern nicht verzeichnet.

Ich war damals jung und heissblütig . . . ich schrieb an Merelli einen bösen Brief, in welchem ich meinem ganzen Grolle Luft machte. Ich gestehe aber, dass mich, sobald ich den Brief abgeschickt hatte, eine gewisse Reue überkam . . . und zugleich fürchtete ich Alles verdorben zu haben. Merelli liess mich rufen; als er mich sah, fuhr er mich barsch an, wie ich es wohl verdient hatte, mit den Worten:

»Ist das die Art und Weise, einem Freunde zu schreiben?«

Aber sogleich in einen anderen Ton fallend, fuhr er milder fort:

»Es will nichts besagen; Du hast Recht. Wir werden ihn geben, diesen ‚Nabucco'; aber man darf nicht vergessen, dass ich um der anderen neuen Opern willen schon sehr viel Geld ausgebe; ich kann deshalb für den ‚Nabucco' weder neue Decorationen noch neue Costüme anschaffen, und werde nur, was sich etwa im Theater vorfindet, zurecht machen lassen.«

Ich sagte zu Allem ja. Die Hauptsache für mich war ja, dass die Oper gegeben wurde. Man stellte ein anderes Repertoire auf und auf demselben las ich ganz unten das erlösende Wort »Nabucco« in allen seinen Buchstaben prangend.

Weiter erzählt Verdi eine Anecdote über Solera und seine Dichtung zum »Nabucco«:

». . . In den zweiten Act seines Librettos hatte er ein kleines Duett zwischen Fenera und Ismael hineingedichtet; dieses gefiel mir gar nicht, weil es den Gang der Handlung verzögerte und auch der biblischen Grösse, welche den Hauptcharakter des Dramas bildete, Abbruch that. Eines Vormittags machte ich Solera, der bei mir war, darauf aufmerksam; er wollte aber nichts davon wissen; nicht dass er meine Bemerkung ungerecht fand, sondern es war ihm vielmehr unangenehm, wieder an die bereits fertig dastehende Arbeit zu gehen: wir sprachen lange darüber und Keiner wollte nachgeben. Endlich fragte er mich, was ich an die Stelle dieses Duettes zu setzen gedächte, und ich schlug ihm die Prophezeiung des Zacharias vor.

Er fand zwar die Idee gut, wollte aber dennoch nicht ans Werk, indem er vorgab, noch darüber nachdenken zu müssen; er werde sie dann in einigen Tagen schreiben . . . Damit war ich aber nicht einverstanden, da ich wohl wusste, dass in diesem Falle viel Zeit vergehen müsste, ehe

er sich entscheiden würde, auch nur einen Vers zu schreiben. Ich schloss die Thüre zu, barg den Schlüssel in die Tasche, und erklärte ihm, halb ernst, halb lachend:

»Du kommst nicht aus diesem Zimmer hinaus, ohne die Prophezeiung geschrieben zu haben; hier hast Du die Bibel; die Worte sind da, es fehlen nur die Verse.«

Solera, welcher ein feuriger Charakter war, schien meinen Scherz übel aufnehmen zu wollen; es war ein böser Augenblick, den ich da durchmachte, denn der Dichter war ein Riese, welcher sich sehr leicht hätte an mir rächen können. Aber plötzlich besinnt er sich eines Besseren, setzt sich ruhig hin — und in einer halben Stunde stand das Stück fertig ausgeschrieben da.« (Pongin-Folchetto, Op. cit.)

Solera war ein merkwürdiger Mensch. Von Natur aus reich begabt, stand er damals am Anfange einer brillanten Carrière. Er war nicht nur der Dichter, welcher den jungen Verdi durch seine wilden, begeisterten Dramen zum Schaffen anregte, sondern er hatte auch eine vorzügliche musikalische Ausbildung genossen, und sich sogar auch als Operncomponist hevorgethan. Einmal, als seine Oper »Ildegonda« aufgeführt werden sollte, erinnerte er sich erst am Vorabende der Aufführung, dass er zu ihr noch keine Ouvertüre geschrieben habe. Doch diese Erkenntniss, die sogar einen Rossini hätte in Verlegenheit setzen können, berührte ihn durchaus nicht. Er wusste sich recht schnell Rath zu schaffen, indem er zu Verdi ging und, ohne ein Wort zu sagen, eine von jenen Ouvertüren, welche dieser schon früher in Busseto geschrieben hatte, sich aussuchte und als seine eigene zu seiner Oper aufführen liess. Verdi sagte nichts dazu und vielleicht . . . lachte er sogar über den gelungenen Streich, den der tolle Solera ihm und dem Publicum gespielt hatte. Wenn man auch dieser Anecdote höchstens und bei gutem Willen nur einen historischen Werth beimessen kann, so lässt sich doch klar genug daraus ersehen, wie das Verhältniss Verdis zu Solera, bei aller scheinbaren Charakterverschiedenheit, doch das einer sehr intimen Freundschaft sein musste.

[17a]) Feliciano Strepponi war Orchester- und Chordirigent und schrieb vier Opern: »Chi fa così fa bene«, »Francesca da Rimini«, »Gli Illinesi«, »L'Ullà di Bassora«. Seine letzte »Stagione teatrale« machte er in Triest im Jahre 1832 durch, wo er am Teatro grande zweiter Orchesterdirigent unter dem Maëstro Farinelli war; er starb am 13. Januar desselben Jahres und hinterliess eine zahlreiche Familie in den armseligsten Verhältnissen; das pietätvolle Publicum strömte zu einem daselbst veranstalteten Concerte zu Gunsten der Mittellosen herbei, und so wurde ihnen wenigstens über die ersten finanziellen Schwierigkeiten hinweggeholfen. Die Tochter Giuseppina befand sich zur Zeit, als ihr 55jähriger Vater starb, schon seit zwei Jahren am Conservatorium von Mailand. Siehe G. Caprin, »Tempi andati«, Triest 1891, pag. 262.

[19]) Die ersten Interpreten dieses Werkes waren Erminia Frezzolini, Guasco, Severi und Derivis.

[20]) Bei dieser ersten Aufführung sangen die berühmte Barbieri-Nini und die Herren Roppa und De Bassini.

[21]) Zusammen mit der Frezzolini sangen bei dieser Première noch die Herren Pozzi und Collini.

[22]) Es sangen bei jener Gelegenheit in diesem Werke die Hauptrollen die Tadolini, Fraschini und Coletti.

[23]) Siehe Monaldi, Op. cit. pag. 77.

[24]) Hier sangen zum ersten Male die Löwe, Guasco, Costantini und Marini.

[25]) Siehe Monaldi, Op. cit. pag. 71.

[26]) Die Sänger, welche bei dieser ersten Aufführung auftraten, sind die Barbieri-Nini, Brunacci, Varese und Benedetti.

[27]) Siehe Monaldi, Op. cit. pag. 88.

[28]) Siehe Barilli, Op. cit.

[28]) Siehe Monaldi, Op. cit. pag. 89.

[29]) Die Barbieri-Nini und die Rampazzini, sowie die Herren Fraschini und De Bassini spielten damals die Hauptrollen.

[30]) Die De-Giuli, Fraschini und Collini sangen hier auf Wunsch des Componisten bei der ersten Aufführung.

[31]) In dieser Oper war der Sopran die Gazzaniga, während die Männerpartien eine gleiche Besetzung erfuhren wie in der vorigen.

[33]) Die Rollen waren bei der ersten Aufführung dieses Werkes folgendermassen besetzt: Sopran: Teresa Brambilla; Mezzosopran: die Casaloni; Tenor: Mirate; Bariton: Varesi; Bass: Ponz.

[34]) Siehe Basilli, Op. cit.

[35]) Siehe Basilli, Op. cit. pag. 87.

[36]) Die ersten Interpreten dieser Oper waren die Bendazzi, Negrini, Giraldoni, Vercellini, Echeverria.

[37]) Hier sangen zum ersten Male die Lotti, Pancani, Poggiali, Ferri, Cornago.

[38]) Der Dichter, welcher sich unter dem Pseudonym N. N. versteckte, ist der Advocat Antonio Somma, welcher auch einige Dramen geschrieben hat, darunter »Parisina«, »Cassandra« und andere noch.

[39]) Ueber diese mangelhafte Aufführung des »Maskenballes« setzte sich Jacovacci sehr leicht hinweg, als ihm von Seiten des Componisten Vorwürfe gemacht wurden, indem er meinte: das käme ihm ganz gut zu statten, da er im nächsten Jahre die Oper mit besserer Besetzung aufführen werde und damit einen um so grösseren künstlerischen und finanziellen Erfolg erzielen würde, was thatsächlich auch geschah.

[40]) V. E. R. D. I. = Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia.

[41]) Die Interpreten der »Macht des Verhängnisses« in St. Petersburg waren die Damen Barbot, Nantier-Didiée und die Herren Tamberlik, Graziani, de Bassini und Angelini.

[42]) In dieser Oper sangen bei der ersten Aufführung die Rey-Balla, Monjauze, Ismael und Petit.

[43]) Siehe Monaldi, Op. cit. pag. 193.

[44]) Der Preis, der für die »Aida« vom Khedive gezahlt wurde, war ein sehr hoher; er belief sich auf 200 000 Francs.

[45]) Siehe Max Kalbeck, »Opernabende«, Berlin, Harmonie 1899.

[46]) Siehe »Revue hebdomadaire« 1894, Paris, Tome XXX pag. 144.

[47]) Siehe Monaldi, Op. cit. pag. 270.

[48]) Siehe Monaldi, Op. cit. pag. 166.

[49]) Siehe Seletti, Op. cit., Band III, Documente, pag. 207—208.

[50]) Dieser Brief ist vom April 1870 datirt. Siehe Monaldi, pag. 248.

[51]) Siehe »Gazetta musicale di Milano« 1889, pag. 766.

[52]) Siehe ebendaselbst, pag. 768. Dieser Brief von Carducci heisst in deutscher Uebersetzung ungefähr folgendermassen:

»Giuseppe Verdi hat mit dem ersten Herzklopfen der jungen Kunst das wiedererstandene Vaterland vorausgeahnt und verkündet. O, ihr Gesänge, unvergesslich und heilig für Alle, die vor dem Jahre 1848 geboren wurden!

Giuseppe Verdi ziert und erhebt mit dem Ruhme der grossen Kunst im Angesichte der Völker das wiedererstandene Vaterland.

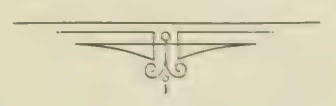
Ruhm sei ihm, dem Unsterblichen, Heiteren und Triumphirenden, gleich der Idee des Vaterlandes und der Kunst.

Mein lieber Herr Pesci, ich bin religiös. Vor den anwesenden Göttern bete ich und schweige.

Ihr

Bologna, 14. November 1889. Giosuè Carducci.

Dieser durch Gedankentiefe und classische Form so ausgezeichnete Brief, von welchem ich hier eine seiner Schönheit entsprechende Uebersetzung unmöglich geben konnte, ist an Herrn Ugo Pesci, den Mitarbeiter der »Gazetta Musicale di Milano«, adressirt und wurde von dem Verleger Ricordi in einer photographischen Nachbildung des Originals in eben derselben Zeitschrift wiedergegeben. Aus dieser Zeitschrift stammen auch eine Anzahl Bilder, welche — vom Verleger freundlichst überlassen — in vorstehendem Werke Aufnahme fanden.



ANHANG II.

SYSTEMATISCHES VERZEICHNISS DER WERKE GIUSEPPE VERDIS.

Musikdramen.

Datum der ersten	Ort Aufführung	Theater	Titel der Oper	Acte	Textdichter	Anmerkungen
—	—	—	Rocester	2	Piazza	Sollte in Parma aufgeführt werden; die Aufführung aber fand aus bisher unbekannten Gründen nicht statt. Diese Oper dürfte in den Jahren 1830 bis 1837 entstanden sein.
17. Nov. 1839	Mailand	Scala	Oberto, conte di S. Bonifazio	2	Piazza u. Solera	Das Libretto war ursprünglich von Piazza und ist von Solera einigermassen modificirt worden.
5. Sept. 1840	,,	,,	Einen Tag lang König (Un giorno di Regno)	2	Romani	Nach dem Misserfolge in Mailand später unter dem Namen »Der falsche Stanislaus« (Il finto Stanislao) an anderen Bühnen mit wenig Erfolg aufgeführt.
9. März 1842	,,	,,	Nabucco	4	Solera	—
11. Febr. 1843	,,	,,	Die Lombarden (I Lombardi alla prima crociata)	4	,,	Opera d'obbligo der Stagione 1842 bis 1843.
9. März 1844	Venedig	Fenice	Hernani (Ernani)	4	Piave	—
3. Nov. 1844	Rom	Argentina	Die beiden Foscari (I due foscari)	3	,,	—

15. Febr. 1845	Mailand	Scala	Johanna d'Arc (Giovanna d'Arco)	4	Solera	—
12. Aug. 1845	Neapel	San Carlo	Alzira	3	Cammarano	—
17. März 1846	Venedig	Fenice	Attila	4	Solera	—
14. März 1847	Florenz	Pergola	Macbeth	4	Piave	—
22. Juli 1847	London	Her Majesty's Theatre	Die Räuber (I Masnadieri)	4	Maffei	—
26. Nov. 1847	Paris	Académie R.	Jerusalem	4	Royer u. Vaëz	Umarbeitung der Lombarden.
25. Oct. 1848	Triest	Grande	Der Corsar (Il Corsaro)	4	Piave	—
27. Jan. 1849	Rom	Argentina	Die Schlacht von Legnano (La battaglia di Legnano)	3	Cammarano	—
8. Dec. 1849	Neapel	San Carlo	Luisa Miller	3	„	—
16. Nov. 1850	Triest	Grande	Stiffelio	3	Piave	—
11. März 1851	Venedig	Fenice	Rigoletto	3	„	—
13. Jan. 1853	Rom	Apollo	Der Troubadour (Il Trovatore)	4	Cammarano	—
6. März 1853	Venedig	Fenice	La Traviata	4	Piave	—
13. Juni 1855	Paris	Opéra	Les Vêpres Siciliennes (I Vespri Siciliani)	5	Scribe u. Duveyrier	—
12. März 1857	Venedig	Fenice	Simon Boccanegra	3	Piave	—
16. Aug. 1857	Rimini	Nuovo	Aroldo	4	„	Neubearbeitung des früheren »Stiffelio«.
17. Febr. 1859	Rom	Apollo	Ein Maskenball (Un Ballo in Maschera)	3	N. N.	—
10. Nov. 1862	St. Petersburg	Kais. Italienisches	Die Macht des Verhängnisses (La Forza del Destino)	4	Piave	—
21. April 1865	Paris	Lyrisches	Macbeth	4	„	Neubearbeitung des alten »Macbeth«.
11. März 1867	„	Opéra	Don Carlos	5	Mery u. Du Locle	—
24. Dec. 1871	Cairo	„	Aida	4	Ghislanzoni	—
24. März 1881	Mailand	Scala	Simon Boccanegra	3	Boito	Neue Bearbeitung der alten Oper.
10. Jan. 1884	„	„	Don Carlos	4	Ghislanzoni	Neue Bearbeitung, auf 4 Akte reduziert.
5. Febr. 1887	„	„	Otello	4	Boito	—
9. Febr. 1893	„	„	Falstaff	3	„	—

Kirchenmusik.

Seite

Messa da Requiem zum Jahrestage des Todes von Alessandro Manzoni, aufgeführt in Mailand am 22. Mai 1874 in der Marcuskirche 68

Pater noster; nach Dante für 5stimmigen Chor (2 Soprane, Alt, Tenor und Bass) . . . 75

Ave maria; nach Dante für 5stimmigen Chor (2 Soprane, Alt, Tenor und Bass) 75

beide zum ersten Male am 18. April 1880 in einem Concerte der Società Orchestrale del Teatro della Scala in Mailand aufgeführt.

Ave Maria (Harmonisirung eines gegebenen Cantus firmus) 75

Stabat Mater nach dem liturgischen Text 75

Laudi alla beata Vergine nach Dante 77

Tedeum, nach dem liturgischen Text 77

alle vier zum ersten Male in Paris 1898 aufgeführt.

Ueberdies noch Messen, Laudi, Vespri und ähnliche kirchliche Compositionen, welche aus der Zeit herstammen, als Verdi in Busseto als Organist angestellt war (bis 1835).

Kammermusik.

Streichquartett, in Neapel geschrieben und im Hause des Maëstro am 1. April 1873 aufgeführt 78

Sei Romanze: Non t'accostare all'urna. — More, Elisa, lo stanco poeta. — In solitaria stanza. — Nell'orror di notte oscura. — Perduta ho la pace. — Deh! pietoso 78

L'esule, für Bass, nach dem Gedichte Soléras 78

La seduzione, für Bass, nach dem Gedichte Balestras 78

Notturno, für Sopran, Tenor und Bass: »Guarda che bianca luna« mit obligater Flötenbegleitung 78

Album di sei Romanze: Il tramonto, Gedicht von Maffei 78

La Zingara, Gedicht von Maggioni 78

Ad una stella, Gedicht von Maffei 78

Lo Spazzacamino, Gedicht von Maggioni 78

Il mistero, Gedicht von Romani 78

Brindisi, Gedicht von Maffei 78

Il Poveretto, Romanza 78

»Tu dici che non m'ami«, Stornello 78

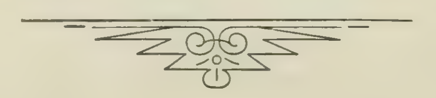
Orchestercompositionen.

Verdi schrieb in seinen Jugendjahren Compositionen für Orchester, besonders für Militärorchester, welche von der Società Filarmonica aufgeführt wurden, sowie einige Ouvertüren.

Chorwerke.

Cantate, geschrieben zur Gelegenheit einer Hochzeit im Hause des Grafen Borromeo in Mailand um das Jahr 1834.

Inno delle Nazioni für die grosse Ausstellung in London componirt und am Her Majesty's Theatre am 24. Mai 1862 zum ersten Male aufgeführt.



ANHANG III.

BIBLIOGRAPHIE.

D'Arcais, F. Giuseppe Verdi e la musica italiana (in der Nuova Antologia). Roma [illegible].

— La prima e l'ultima opera di Verdi (in derselben Zeitschrift). Roma 1887.

Barilli, A. G. Giuseppe Verdi. Vita ed opere. Genua 18[illegible].

— Note ed appunti sul »Falstaff« di Verdi. Torino 1894.

Basevi, Abramo. Studio sulle opere di G. Verdi. Firenze 1859.

Bellaigue, C. L'»Othello« de Verdi (in der Revue des deux mondes). Paris 1887 (Mai).

— »Aida« à l'Opéra. (Ebendaselbst.) 1885 (April).

— »Falstaff« au théâtre de l'Opéra comique. (Ebendaselbst.) 1894.

— La musique italienne et l'»Othello« di Verdi. (Ebendaselbst.) 1894—95.

Bellezza. Vita aneddotica di Giuseppe Verdi (in der »Rivista europea«). 1881.

Bermani, B. Schizzi sulla vita e sulle opere di Giuseppe Verdi. Milano, Ricordi 1846.

Bertrant. Des nationalités musicales, à propos du »Don Carlos« de Verdi (in der »Revue moderne«). Paris 1867.

Blaze de Bury. La »Messe« de Verdi (in der »Revue des deux mondes«). Paris 1874 (Juni) und 1875 (November).

— Verdi. (Ebendaselbst.) Paris 1874 (Juli).

— Le Directeur de l'Opéra chez Verdi. (Ebendaselbst.) 1879 (November).

— Verdi et Jago. (Ebendaselbst.) 1883 (Mai).

Bourgeaut, F. G. Verdi et Aida. Paris 1880.

Checchi, Eugenio. G. Verdi — Il genio e le opere. Firenze 1887.

— G. Verdi (in der »Revue internationale«). 1887.

Cristal, M. Verdi et les traditions nationales de la musique en Italie. (In der »Bibliothèque universelle et Revue suisse«.) 1880.

Crowest, F. J. Verdi: Man and Musician. London. 1897.

Destrages, E. L'évolution musicale chez Verdi — »Aida«, »Othello«, »Falstaff« — Paris 1895.

Dukas, P. »Falstaff« de Verdi (in der »Revue hebdomadaire«). Paris 1894.

— »Othello« de Verdi. (Ebendaselbst.) Paris 1895.

Falstaff. Commedia lirica di Arrigo Boito, musica di G. Verdi. Giudizi della stampa italiana e straniera. Milano. Ricordi e Comp. 1894.

Gallet, L. Musique (behandelt auch Verdis »Othello«). »Nouvelle Revue«, Paris 1895 ([illegible]).

Gandoifi, R. Il giubileo artistico di G. Verdi (erschienen in der »Rassegna Nazionale«). 1894.

Gerhard (De), J. W. Troubadour. Opera Gids. No. 17. Amsterdam 1897.

Ghislanzoni, A. Reminiscenze artistiche ed artisti di teatro. Mailand 1871 [illegible].

Guerazzi, F. D. Manzoni, Verdi e l'Albo Rossiniano. Milano 1874.

Hanslick, E. Vom Schönen in der Musik.

— Del bello nella musica. Italienische Uebersetzung von Torchi. Mailand, Ricordi (ohne Jahresangabe).

— Moderne Oper. Berlin 1885.

Hommage à Verdi. (Supplement au »Gaulois«, oct. 1897). Paris.

Imbert, H. »Othello« de G. Verdi (erschienen in der Zeitschrift »Le Guide Musical«). Bruxelles 1895.

Jullien, A. Courrier musical (behandelt Verdis »Falstaff« in der Zeitschrift »L'Art«). Paris 1894.

— L'»Othello« de G. Verdi (ebendaselbst). Paris 1895.

Kalbeck, Max. Opern-Abende. Berlin 1899.

Lauzières. Compositeurs contemporains: Giuseppe Verdi in der »Revue contemporaine« 1860.

Mackenzie, Dr. A. C. Drei Briefe über den »Falstaff«. Italienische Uebersetzung von P. Mazzoni. Mailand, Ricordi, 1894.

Maitland, J. A. Falstaff, and the new italian opera in der Zeitschrift »The Nineteenth Century« 1893.

Maurel, V. A propos de »Falstaff« in der »Revue de Paris«, 1894.

Molmenti, P. La leggenda d'Otello in der »Gazzetta musicale di Milano«, 1895.

Monaldi, G. Verdi e le sue opere. Florenz 1887.

Giuseppe Verdi und seine Werke. Deutsche Uebersetzung von L. Holthof. Stuttgart und Leipzig 1898.

Monnier, M. Giuseppe Verdi in der »Bibliothèque universelle et Revue suisse«, 1856.

Montecorboli, H. »Falstaff« (De Shakespeare à Verdi) in der »Nouvelle Revue«, 1893.

Noufflard, G. Othello de Verdi et le drame lyrique. Paris 1882.

Numero unico nell'occasione del 84⁰ anniversario della nascita di Giuseppe Verdi »Montevideo Musical«), 10. October 1897.

Omaggio a Giuseppe Verdi. (Eine Sammlung von Schriften verschiedener Autoren, herausgegeben im Jahre 1896 in Mailand bei Aliprandi.)

Otello, Gindizi della stampa italiana e stranicca. Milano, Ricordi.

Panzacchi, E. Giuseppe Verdi (erschienen in der »Nuova Antologia«). Rom 1890.

— La vecchiaia di G. Verdi (ebendaselbst). 1893.

Parodi, L. G. Verdi. Parole dette in occasione dell'onomastico del sommo maestro la sera del 19 Marzo nello stabilimento musicale di Monleone. Genova 1895.

Peña y Goñi, A. »Aida« Ensayo critico musical. Madrid 1875.

Perosio, G. Cenni biografici su G. Verdi. Mailand 1875.

Pougin, A. Verdi. Histoire anecdotique. Paris 1896.

— Verdi. Storia aneddottica con note ed aggiunte di Folchetto. Mailand, Ricordi, 1881.

— Semaine théâtrale (Besprechung des Otello in der Zeitschrift »Le Menestrelle«). Paris 1895.

Verdi. An anecdotic history of his life and works, by Arthur Pougin, translated from the French by James E. Mattew. London, Grevel and Co., pp. XVI, 308.

Sassaroli, V. Considerazioni sullo stato attuale dell'arte musicale in Italia e sull'importanza artistica dell'opera »Aida« e della »Messa« di Verdi. Genova 1876.

Schwab, J. A. Verdi, the composer (in der Zeitschrift »The Century illustrated«, Monthly Magazin). 1885—86.

Scena illustrata. Firenze, 15. October 1898.

Scudo, B. »Un ballo in maschera« de M. Verdi (in der »Revue des deux mondes). 1861 (Febr.).

»La Traviata« (ebendaselbst). 1893 (November).

Segré, C. La storia di »Falstaff« in der »Rassegna Nazionale«, 1893.

Seletti, E. La città di Busseto, capitale un di dello stato Pallavicino. 3 Bände. Mailand 1888.

Soffredihi, G. Giuseppe Verdi (in der »Gazetta musicale di Milano«). 1889.

Soubies, A. Le livret d'»Othello« (in der »Revue dramatique«). Paris 1895.

Stanford, V. Verdis »Falstaff« (in der Zeitschrift »The fortnightly Review«). 1893.

Tillet (Du), M. J. »Othello« de Verdi (in der »Revue bleue«). Paris 1895.

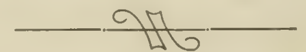
Valori (De), H. La musique et le document humain. Suivie d'une étude sur Rossini et Verdi. Paris 1887.

— A propos de l'»Othello« de Verdi (in der »Nouvelle Revue«). 1894 (September).

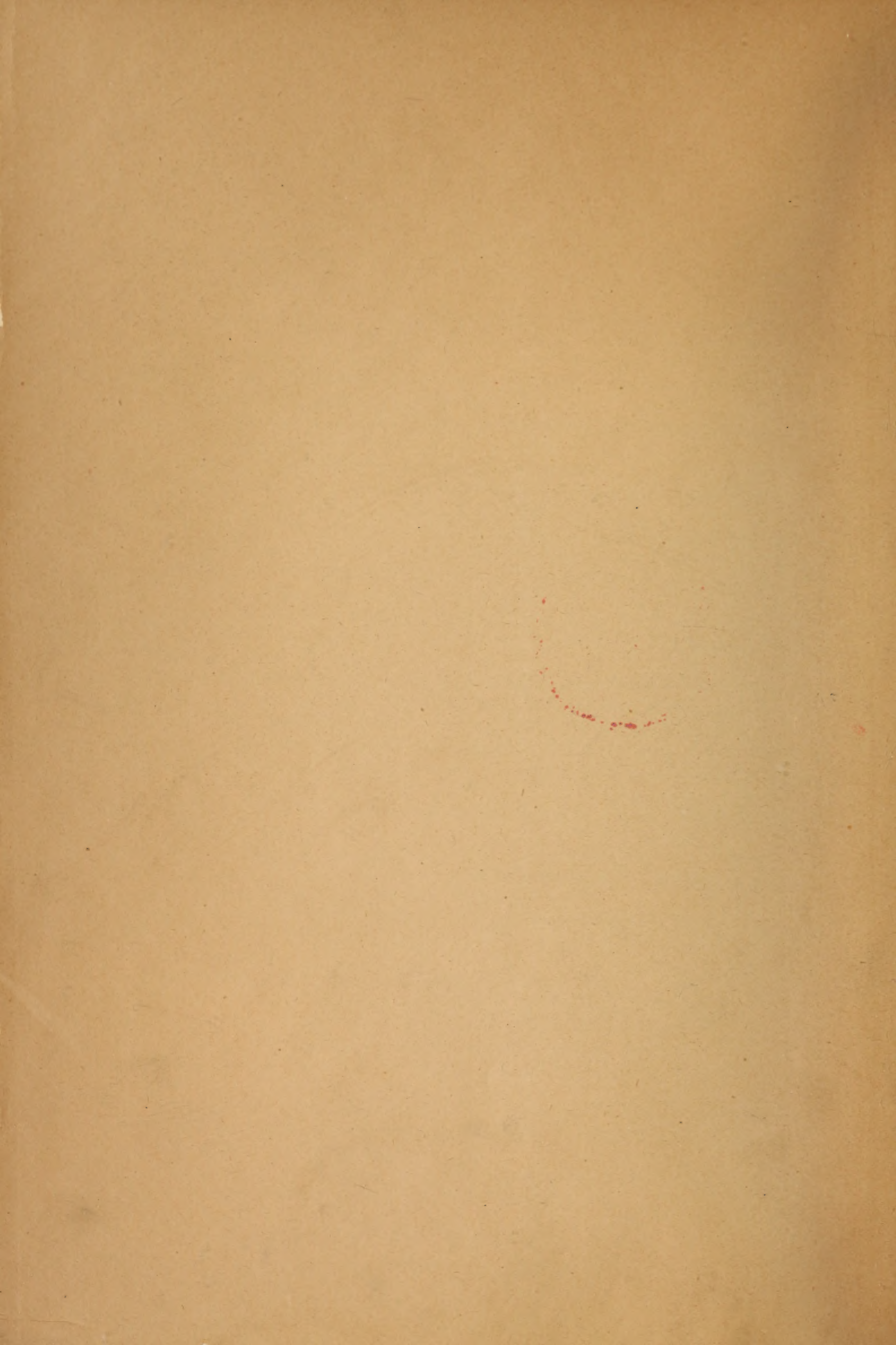
Verdi e il Falstaff. Numero straordinario compilato da E. Ximenes, R. Barbiera ed A. Tedeschi. Mailand 1892.

Winterfeld, A. von. Unterhaltungen in Verdis Tuskulum (in der »Deutschen Revue«). 1887.

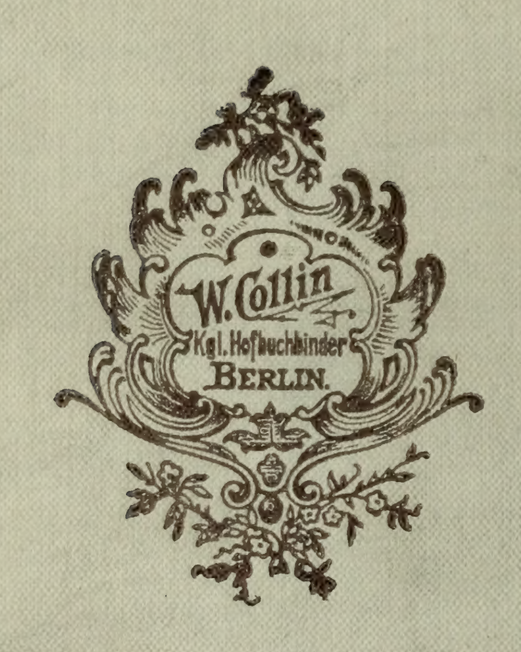
— Il »Falstaff« di G. Verdi (in der »Nuova Antologia«). 1893.








UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 13 19 09 014 6


W. Collin
Kgl. Hofbuchbinder
BERLIN